

امیر کی ناول

اور
اس کی روایت

ترجمہ
سید وقار عظیم



امریکی ناول

اُردو

اُس کی روایات

مصنف: رچرڈ ہینز

مترجم: سید وقار عظیم اور نسیل کاظمی لاہور

ناشران

ایب ادب سٹور چوک بینار انارکلی لاہور

جملہ حقوق محفوظ
بار اول ۱۹۶۱ء
تین ہزار
قیمت پانچ روپے

اہتمام
م، ع، سلام آئینہ ادب
چوک بینار - انارکلی - لاہور

راستقلال پریس لاہور میں طبع ہوا

عنوانات

تعارف ۵

تمہید ۹

حلقہ شکستہ ۲۱

براک ڈین براؤن کے میلوڈرامے ۸۰

کوپر کی اہمیت ۱۰۷

ہتھورن اور رومان کے حدود ۱۸۱

میل ویل اور موبی ڈک ۱۸۶

ہمیں چراغ ہمیں پر دانے ۲۲۳

مارک ٹوئن اور ناول ۲۵۹

آداب معاشرہ ۲۸۹

نورس اور نیچرل ازم ۳۳۳

فاکٹر کا عہد زریں ۳۶۷

”پناہ گاہ“ بنام پیچ کا چکر ۴۱۳

رُومان، عوامی تخیل اور منتھ نواز نقاد ۴۲۲

اشعار یہ ۴۲۷

تعارف

ہمارے ملک کے لوگ امریکی ادب سے برائے نام واقف ہیں۔
اُردو وال طبقے کے وسائل تو خیر بہت ہی محدود ہیں مگر انگریزی داں طبقے نے
بھی اب تک امریکی ادب کو درخور اعتنا نہیں سمجھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ
کچھ عرصہ پیشتر تک ہم مغربی ادب سے برطانیہ ہی کے توسط سے روشناس
ہوتے تھے اور انگریزوں ہی کے متعین کردہ معیار و اقدار سے ان ادبی تخلیقات
کا جائزہ لیتے تھے۔ چنانچہ یہ غلط فہمی عام تھی کہ امریکی ادب برطانوی ادب
کی گھٹیا نقل ہے۔ اس کی نہ تو کوئی انفرادی حیثیت ہے اور نہ عالمی ادب میں
اس کا کوئی مقام ہے۔ امریکیوں کے لہجے اور بول چال کی زبان کا بھی مذاق
اڑایا جاتا تھا۔ امریکی اہل قلم کی نگارشات پڑھی گئیں تو فقط منہ کا مزہ ابدلنے
کے لئے۔ امریکی تصنیفات کو ایک مخصوص ملک کی مخصوص تہذیب کی نمائندگی

سمجھ کر اُن کا باقاعدہ مطالعہ کرنا یا اُن کا تنقیدی جائزہ لینا ہمارے دائرہ فکر سے خارج تھا۔ برطانوی ادب کی روایت میں پرورش پانے والوں کو امریکیوں کے تخلیقاتی تجربے بہت عجیب معلوم ہوتے تھے۔

مگر اب حالات بدل گئے ہیں۔ امریکی ادب تک ہماری رسائی اب براہ راست ہے۔ ہمارے بازاروں میں امریکی کتابوں اور رسالوں کی افراط ہے۔ ہمارے بعض تعلیمی اداروں میں امریکی ادب کا مطالعہ نصاب میں داخل ہو چکا ہے اور لوگ امریکی تہذیب و تمدن، امریکی مزاج و میدان، امریکی ذوق و شوق، امریکی تاریخ و روایت، امریکی اندازِ فکر و عمل، امریکی صنعت و حرفت، امریکی ادب و فن، امریکی سیاست و معیشت، امریکی فلسفہٴ زلیات، غرض امریکی زندگی کے سبھی پہلوؤں سے آگاہ ہونا چاہتے ہیں۔ لیکن امریکی معاشرے کی جامع اور حقیقی تصویر کہیں ملتی ہے تو امریکی ناولوں میں۔ امریکی ناول نویسوں نے ہر عہد میں اپنے ہم وطنوں کی ذاتی اور اجتماعی، ذہنی اور جذباتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نقش گری بڑے خلوص اور دیانت داری سے کی ہے۔

امریکی ناول نویسوں کی یہ حقیقت نگاری رومان آمیز ہے وہ ایمانی

اور رمزی رنگ لئے ہوئے ہے۔ اس حقیقت نگاری کے بعض مخفی معنی اور مطالب بھی ہیں۔ جن کو مخصوص امریکی علامتوں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ لہذا قصے کے معنی اور مفہوم کی نہ تک پہنچنے کے لئے امریکی رومانیت یا نیت اور رمزیت کی خصوصیات سے واقف ہونا اور ان کی علامتوں کا سمجھنا ضروری ہے اور یہیں ہمیں ڈاکٹر چرڈچیز جیسے نقادوں کی مدد و کار ہوتی ہے۔ ڈاکٹر چرڈچیز کو لمبیا یونیورسٹی نیویارک میں انگریزی ادب کے استاد ہیں۔ وہ زیر نظر کتاب کے علاوہ تنقید کی مزید تین کتابوں کے مصنف ہیں۔ اور ان کا شمار امریکہ کے ممتاز نقادوں میں ہوتا ہے۔

ڈاکٹر چیز نے "امریکی ناول اور اس کی روایت" میں امریکی ناول کی بعض بنیادی اور امتیازی خصوصیات کی نشان دہی کی ہے۔ ان کی رائے میں امریکی ناول کی تاریخ حقیقت نگاری اور رومان کے امتزاج و عروج کی تاریخ ہے اور اس میں غالب عنصر رومان کا ہے۔ چنانچہ انہوں نے کتاب کے پہلے باب میں امریکی رومان ہی سے بحث کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ براؤن، کوپر، ہاٹورن، میل ویل، مارک ٹوین، ہنری جیمز اور فاکنر وغیرہ رجن کی تصنیفات کا مفصل جائزہ لیا گیا ہے، کی نمائندہ تصنیفات رومان آمیز ناول

ہیں۔ اس رومان کے دو مخارج ہیں۔ اول مسیحی مذہب کا خیر و شر کا میلہ ڈرامائی
تصادم۔ دوم امریکہ کی پُرانی زرعی یا سردی زندگی کے سرغزاری ماحول کی
خوش گوار یادیں۔

ڈاکٹر چیز کے بقول امریکی ناول کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اُس نے
ہر عہد میں امریکیوں کے داخلی اور خارجی تضادات کو اُجاگر کیا ہے۔ علامت
کے طور پر یہ تضادات کبھی نور و ظلمت کے مابین تصادم کی شکل میں کبھی نور
اور مرد کے مابین تصادم کی شکل میں اور کبھی گرمی اور سردی کے مابین تصادم
کی شکل میں۔ اس کے برعکس جن امریکی ناولوں میں ان تضادات کی بجائے مفاہمت
اور ہم آہنگی پر زور دیا گیا ہے یا تضادات سے گریز کیا گیا ہے وہ نئی اعتبار
سے کم تر درجے کے ہیں۔

اردو دان طبقے کو اس کتاب کا نواویہ نگاہ قدسے نامانوس محسوس ہوگا۔ مصنف
کا انداز بیان اور اُس کی اصطلاحیں بھی ہمارے لئے نسبتاً نئی ہیں مگر ہمیں یہ نہ بھولنا
چاہیے کہ یہ تنقید کی کتاب ہے جو جدید اصولوں پر لکھی گئی ہے۔ لہذا قارئین سے
درخواست ہے کہ کتاب شروع کرنے سے پہلے آخر میں جو نوٹ دیئے گئے
ہیں اُن پر سرسری نگاہ ڈالیں تاکہ ناموں، اصطلاحوں اور تلمیحوں کو سمجھنے میں کوئی
دشواری نہ ہو۔

سید وقار عظیم!

۱۵ فروری ۱۹۶۱ء

تہذیب

میں نے امریکی ناول کے اس مطالعے میں ابواب کو چاروں بروک
ڈین براؤن سے فاکسز تک سن وار ترتیب دیا ہے۔ لیکن یہ کتاب فقط تعریف
اور تبصرے کی ایک کوشش ہے۔ اس کا زاویہ نظر بسا اوقات تاریخی ہے مگر
یہ کوئی مفصل ادبی تازہ نہیں ہے۔ میرا بنیادی اور ناگزیر موضوع رومان یا رومانی
ناول اور حقیقی ناول کا رشتہ ہے۔ میں نے بحث کو نسبتاً چند ناولوں تک محدود
رکھا ہے تاکہ بات کو کھل کر کہا جاسکے۔ ناولوں کا انتخاب موضوع کی مناسبت
سے کیا گیا ہے پھر بھی یہ انتخاب من مانی ہے۔ میں نے بہت سے اچھے
ناولوں کا ذکر نہیں کیا ہے اور اگر کیا بھی ہے تو یونہی سرسری سا۔ میں ان ناولوں
کو بھی چن سکتا تھا مگر بعض اسباب کی بنا پر میں نے ایسا نہیں کیا۔ بعض ناول مثلاً

MOBY DICK — THE SCARLET LETTER

HUCKLEBERRY — THE PORTRAIT OF A LADY

THE SOUND AND THE FURY اور FINN

کا تذکرہ امریکن ناول کے قریب قریب ہر مطالعے میں ملے گا۔ چنانچہ میں نے بھی انہیں شامل کر لیا ہے۔ گزشتہ پندرہ برس میں ان ناولوں پر بڑی بڑی علما تنقیدیں لکھی گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے ان کتابوں کا اجمالی جائزہ لیا ہے اور چند عام اصولوں ہی کی نشان دہی کی ہے۔ میں نے حالیہ تنقیدوں سے بھی فائدہ اٹھایا ہے حالانکہ مجھے بعض مروجہ اور مستلزم آراء سے مجبوراً اختلاف بھی کتنا پڑا ہے۔

دوسرے ناولوں کے انتخاب میں میرے محرکات چنداں مختلف تھے البتہ انتخاب کرتے وقت میں ہر ناول میں جدت، ذاتی اُتک اور امریکنیت ضرور تلاش کرتا تھا۔ حالانکہ مجھے اعتراف ہے کہ ان خصوصیات کی واضح اور غیر مبہم نوعیت ہنوز ایک نزاعی مسئلہ ہے۔ مجھے اس سے کبھی انکار نہیں کہ بعض ناولوں میں جن سے میں نے بحث نہیں کی ہے، یہ خصوصیات موجود ہوں گی۔ مثلاً کم سے کم ایک ناول — کوپر کی SATANSTOE کو

میں نے اس وجہ سے چُنا کہ اس میں تہذیبی تعریف کی نہ کہ ہستی یا جمالیاتی
 تعریف کی گنجائش زیادہ تھی۔ دوسرے تمام ناولوں کو میں نے اس وجہ سے
 چُنا کہ ان میں تہذیبی تعریف اور ہستی تعریف دونوں کی گنجائش تھی۔ میں نے
 دو ناول اس وجہ سے بھی چُنے ہیں کہ وہ فقط اصل بحث سے متعلق ہی نہیں
 ہیں بلکہ ہمارے اکثر قاری بدقسمتی سے ان سے ناواقف ہیں۔ یہ ہیں جی ٹو بلو
 کیل کی *THE GRANDISSIMES* اور ہویل کی *THE VACATION*

.. OF THE KELWYNS

جہاں تک میرے اصل مقصد کا تعلق ہے وہ یہ ہے۔ اس حقیقت کی
 اہمیت کا اندازہ لگانا کہ امریکی ناول نے ابتداء ہی سے اپنی قسمت کو ایک
 منفرد اور نمائندہ سانچے میں ڈھالا ہے اور اپنے اندر رومان کا عنصر شامل کر
 کے اپنے آپ کو ممتاز کیا ہے۔ اس مقصد نے مجھے ناول کی ایک خاص امریکی
 روایت کی راہ دکھائی۔ میری رائے میں یہ روایت انگلستان سے آئی۔ البتہ
 فرق یہ ہوا کہ یہاں آکرائس کے ناولی پیکر میں رومان کا عنصر برابر داخل ہوتا گیا
 مجھے خاص طور سے امریکہ کے رومانی ناول کی نمایاں خصوصیات
 ہی سے دلچسپی ہے۔ قصے کی اس صنف سے جو زیادہ آواز، زیادہ دلیر،

زیادہ نشاندار ہے اور جس کا موازنہ انگریزی کی نموس اخلاقی ہمہ گیریت —
 INCLUSIVENESS اور بھاری بھر کم یکسانیت سے کیا جاسکتا ہے
 بقول تصور و تخیل میں حدی اوصاف کے علاوہ صحرایت کی گنجائش بھی ہے جس
 طرح زمین میں کرم کھلے کے علاوہ جنگلی بیل کی۔ یہ درست ہے کہ کرم کھلا امریکہ
 میں اور جنگلی بیل برطانیہ میں اگائے جاسکتے ہیں۔ لیکن ہوا یہ ہے کہ رومانی عناصر
 انگریزی ناول سے کہیں زیادہ امریکی ناول میں نمایاں ہیں۔

مختار و کے الفاظ سے رومان کے اس مفہوم پر بھی روشنی پڑتی ہے
 جس مفہوم میں کوپرا، مختار، ہمنری جیمز اور فرینک فوربس نے اپنے مقالوں
 اور مضمونوں میں رومان کی اس اصطلاح کو امریکی ناول پر منطبق کیا ہے۔ میں
 نے بھی اُن کی تقلید میں رومان کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ میں نے پہلے
 باب میں رومان کی تعریف کی ہے۔ یہاں فقط اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ شجاعت
 اور بہتھی دل کشی کے واضح اوصاف کے علاوہ رومان میں ناول کے عام
 تقاضوں سے گلو خلاصی پانے کا تصور بھی شامل ہے۔ یہاں نہ ناول کی حقیقت
 نگاری ملتی اور نہ ارتقاء اور تسلسل کے اصولوں کا استراام پایا جاتا۔ بلکہ رومان
 کا جھکاؤ میلوڈرامے، مرغزاریت (pastoralism) اور تجربہ دیت کی کم و بیش کسی نہ

کسی شکل کی طرف ہوتا ہے۔ رومان شعور کے گوشوں کی چھان بین نہیں کرتا وہ اخلاقی سوالوں سے بچتا ہے اور معاشرے کے اندر رہ کر انسان کا نظارہ کینے سے بھی استرازا کرتا ہے۔ اگر کبھی ان پہلوؤں پر غور کیا بھی تو بالواسطہ طریقے پر اور تجربی انداز میں۔

رومان ناول کے بعض کلاسیکی فرائض کو پورا کرنے کا فطرتاً اہل ہی نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ ہنری جیمز نے مائعورن کے رومان قمری حرف ہے۔ *THE SCARLET LETTER* پر پوری توجہ نہیں کی۔ حالانکہ مائعورن کی سوانح حیات میں اُس نے اس کتاب پر جو کچھ لکھ دیا ہے اُس کی حیثیت تنقید میں بائیس لسم اللہ کی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا جیمز نے موبلی ڈک کا نام ہی نہیں سنا تھا۔ اور اگر اُس نے یہ کتاب پڑھی بھی ہوتی تو بھی وہ یہی کہتا کہ اس میں بعض ناولی اوصاف نہیں پائے جاتے۔ وہ یہ اعتراض کرتا کہ اس میں حقیقی زندگی کا، اُس زندگی کا جو ہم روز گزارتے ہیں شعور نہیں ملتا اور یہ کہ موبلی ڈک کا مصنف اُس ربط اور تسلسل کو اجاگر نہیں کر سکا ہے جو واقعات اور کرداروں کی واقعاتی حس میں ہوتا ہے اور یہ کہ اس کتاب میں "تجربے" کی کمی ہے۔ حالانکہ مائعورن جیمز تجربہ ہی ہمارا شعور اور پیمانہ ہے اُن تمام

حادثات کا جو ہم پر بحیثیت سماجی شخصیت کے گزرتے ہیں۔ لہذا دوسرے
 رومانی ناولوں کی مانند موبی ڈک بھی اس کا اہل نہیں کہ اخلاقی تخیل کو حقیقی
 زندگی سے ہم آہنگ کر سکے۔ حالانکہ یہی چیز بالزک ابارج ایلیٹ اور
 خود جیمز کے ناولوں میں اخلاقی تصورات کے لئے پس منظر کا کام دیتی ہے
 یہاں میں یہ اعتراف کرتا ہوں کہ دورِ حاضرہ کے دوسرے نقادوں
 کی مانند میں بھی جیمز کو امریکہ کا سب سے بڑا ناول نگار اور ناولوں کا سب سے بڑا
 نقاد مانتا ہوں لیکن اس میں بھی شبہ نہیں کہ وہ خود بہت بڑا رومان نویس ہے
 حالانکہ اگر وہ اپنے نظریوں پر سختی سے عمل کرتا تو یہ نظریے اُسے رومان
 نویسی کی ہرگز اجازت نہ دیتے مثلاً *THE PORTRAIT OF A LADY*
 یا *THE PRINCESS CASAMASSIMA* جس میں میلوڈرامائی
 رومان کا عنصر غالب ہے یا *THE WINGS OF THE DOVE*
 جو ایک غنائی سوانح یا تماشہ ہے۔ لیکن مجھے تو اس کتاب میں قصے کی
 اُس دور افتادہ تعلیم سے سروکار ہے جس کا سراغ امریکی ناول نویسوں نے
 لگایا اور جس پر اُن کا تصرف ہوا۔ اُن کی ان سرگرمیوں کا محرک بقول جیمز
 انتہائیوں کا جوش اور جذبہ تھا۔ جیمز سے پرے کی اس تعلیم کے چند مخصوص

محاسن بھی ہیں۔ مثلاً وہ ذہنی طاقت جس کا بریکڈن براؤن مداح تھا۔ وہ عمق جس کو میل ویل نے "اندھیرے کی سیاہی" سے تعبیر کیا۔ عمل و معنی کی دلیرانہ آویزش اور اساسی مسائل کی شدید تشکیک بھی انہی خوبیوں میں شامل ہے۔

یہ وہ اوصاف نہیں جو عام طور سے رومان یا رومانی ناول سے منسوب کئے جاتے ہوں۔ یہ اوصاف سکاٹ یا سٹیونسن میں نہیں ملیں گے اور نہ مارگریٹ میل اور گیتھرا برٹس یا درجنوں دوسرے امریکی مصنفوں میں جو سکاٹ کے دور سے تخلیق کرتے ہوئے امریکی ماضی کے واقعات کو رومانی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ادب کی عام تاریخ میں بھی رومان ہمیشہ ایک قدیم ادبی صنف کے اپنی ذہنی اور اخلاقی قوت کے لئے مشہور اور ممتاز نہیں رہا ہے بلکہ اس کے برعکس اور اسی بناء پر ہر دور میں۔۔۔ دور قدیم، قرون وسطیٰ اور عہد حاضر۔۔۔ رومان کا رتبہ ٹریجڈی اور کامیڈی جیسے اعلیٰ اصنافِ ادب سے پست رہا ہے۔

رومان کو بسا اوقات فرار و اہمہ اور مجذباتیت سے منسوب کیا جاتا ہے مگر اچھے امریکی ناول نویسوں نے رومان کا اس سے بدرجہا بہتر استعمال کیا ہے۔ اُن کو یہ اندازہ ہو گیا کہ حقیقت کی پابندیوں سے

آزادی ہی میں ذہن کے بعض ایسے اوصاف پوشیدہ ہیں جن کو معرفت
 طرز، تجرید اور گہرائی جیسے شعبوں سے ظاہر کیا جاسکتا ہے انہیں اوصاف
 نے رومان کو امریکی ناول نویسوں کے اخلاقی اور نظریاتی تصورات کے
 اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان مصاحبان قلم نے رومان کو ناول کے اندر مشرقی امریکی
 (نیو انگلینڈ) کی تنگ اور عمیق مذہبی احتیاط پسندی کا چربہ کھینچنے کی خاطر
 اور روشن خیالی کی مشککانہ اور منطقی رُوح اور موضوعیت کی خیالی آزادی
 کے اظہار کے لئے استعمال کیا۔ اُن کی اس کوشش کی بدولت ایک شاندار
 اور طبع زاد ادب کی تخلیق ہوئی ہے۔ حالانکہ یہ ادب بسا اوقات عارضی
 اور پرانندہ ہوتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عقلی اور اخلاقی بنیادوں پر رومان کی عام
 طور سے جو بے قدری ہوتی ہے، وہ درست نہیں ہے۔ اسی سے یہ نتیجہ
 بھی نکلتا ہے کہ ڈاکٹورن، میلویل اور ٹاکسٹر کے ناولوں کی اس بنا پر مبالغہ آمیز
 قدر دانی کہ ان ناولوں میں عظیم ترین المیہ اور مذہبی ادب کا اہنگ موجود
 ہے درست نہیں ہے، یہ بھی صحیح نہیں کہ ناول اگر حقیقت سے دُور
 ہو جائے تو وہ حقیقت کا دشمن ہو جاتا ہے اور تنقید حیات کا مجاز نہیں بنتا

اکثر نادلوں کے بارے میں تو بلاشبہ یہ بات سچ ہے لیکن رومانی ناول کی
 سہلک تو ایک خاص قسم کی معقولیت کا عارضی دعویٰ کیا جاسکتا ہے رومان
 کی تجریدیت اور گہرائی ہی اسے ایسی اخلاقی سچائیوں کو ترتیب دینے کی
 اجازت دیتی ہے جن میں انسانی صداقت موجود ہو۔ حالانکہ رومان و مزمرہ
 کی سچائیوں کو مجبوراً نظر انداز کر دیتا ہے جو کہ شاید اتنی ہی یا زیادہ اہم ہوتی
 ہیں۔ رومان میں پیچیدہ اور تاریک سچائیوں کو بیان کرنے کی طاقت بھی ہوتی
 ہے جس سے حقیقت پسندی محروم ہے۔ سیاسی زندگی کے داخلی حقائق کو
 رومانی میلوڈراموں نے حقیقت پسندانہ نادلوں سے زیادہ کامیابی سے
 نمایاں کیا ہے مثلاً دوستیوں کی اور اندر سے مارنے۔

مگر یہ ماننا پڑتا ہے کہ براؤن کی *WELAND* میں یا موبک ڈک یا
OCTOPUS میں کبھی "عقلی توانائی" ان کی پاکیزگی عقل کی ضامن نہیں بنتی۔ وہ
 اضطراب جو "حقیقت کے محور تک" پہنچنے پر مجبور کرتا ہے۔ دراصل ہم
 رنگِ زمیں دام ہے میلوڈی ہی دباؤ محسوس کرتا ہے اور ماحورن اور کیپیٹر
 کی بھی اسی بنا پر تعریف کرتا ہے۔ نہ تک پہنچنے کی یہی شدید آرزو تپش کو
 آخری گہرائی تک گھمانے کی دہی ہوئی یہی خواہش امریکی مصنفوں کو انگیزہ

مصنفوں سے الگ کرتی ہے۔ اور نتیجتاً رومانی انکاریت *NIHILISM*

خانت اور تاریکی کی شاعری کے روپ میں نمایاں ہوتی ہے۔

لیکن میرا بنیادی مقصد امریکی ناول کی عقلی یا اخلاقی اسباب کی بنا پر

حمایت یا مخالفت کرنا نہیں ہے۔ میں یہ بھی نہیں کہتا کہ جو کچھ ہے برحق ہے

البتہ میں یہ ضرور عرض کروں گا کہ رومانی ناول ایک حقیقت ہے۔ کسی

زمانے میں یہ خیالی عام تھا کہ امریکی ناول سے رومانی عنصر کا معدوم ہو

جانا ناگزیر ہے۔ بعض حلقوں کے نزدیک تو وہ کب کا معدوم ہو چکا تھا

کیونکہ خانہ جنگی کے بعد جدید حقیقت پسندی کو جب عروج ہوا تو ایسا ہونا

لازمی تھا۔ رومان کی اس وفات کو نیک شگون بھی سمجھا گیا کیونکہ ان حضرات

کی رائے میں رومان کو ہمارے ملک میں نسبتاً کم روشن خیالی نوجوانوں کا

ایک پست رجحان خیالی کیا جاتا تھا۔ مگر یہ سب مفروضات ہی مفروضات

تھے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ امریکی ناول کی تاریخ فقط حقیقت پسندی کے

ارتقا اور عروج کی تاریخ نہیں ہے بلکہ رومان کے ناول کی مسلسل دریافت

اور اس کے استعمال کی تاریخ بھی ہے۔ یہ دریافت بدستور جاری رہے

گی۔ امریکی ادب کی اس حقیقت کے پیش نظر یہ جانتا دلچسپی سے غمازی نہ

ہو گا کہ بعض حالات میں حقیقت اور رومان کا امتزاج کیوں کر ہوا اور اس
امتزاج نے عمل کی کون سی راہ اختیار کی۔ ابتدائی صفحات میں میں نے مسئلے
کے اسی پہلو پر روشنی ڈالی ہے۔

مجھے پورا پورا احساس ہے کہ یہ فیصلہ کرنا کافی مشکل امر ہے کہ امریکی
تہذیب یا امریکی ناول میں مخصوص امریکنیت کا عنصر کون سا ہے۔ یہی وجہ
ہے کہ پہلے باب کے پہلے حصے میں یہاں موضوع چھڑا ہے آپ کو
تدریجے خطیبانہ لسانی نظر آئے گی۔ کیونکہ یہ موضوع ہی ایسا ہے کہ اس میں
خطیبانہ جراثیم مندی کے بغیر کوئی نطفہ پیدا نہیں ہو سکتا۔ پہلے باب میں
میں نے امریکی ناول اور انگریزی ناول کا مقابلہ کیا ہے اور امریکی ناول کی
متنازع خصوصیات گنوائی ہیں تاکہ یہ حقیقت اور واضح ہو جائے کہ جہاں اکثر
عظیم امریکی ناول رومان ہیں، وہاں اکثر عظیم انگریزی ناول رومان نہیں ہیں۔
دراصل میری رائے میں امریکی ناول کی تاریخ میں رومانی روایت کا عنصر غالب
ہے لیکن انگریزی ناول میں یہ عنصر بہت قلیل ہے۔ مگر اس کے ہرگز یہ معنی
نہیں ہیں کہ میں نے امریکی ناول کے بارے میں جو تاثرات کتاب کے
دوسرے حصوں میں پیش کئے ہیں وہ انگریزی، فرانسیسی یا روسی ناولوں پر

صادق نہیں آسکتے۔ میں تو فقط امریکی ناول کی چند نمایاں خصوصیات کا جائزہ
لینا چاہتا ہوں۔ میرا طریقہ تقابلی نہیں بلکہ تشریحی ہے۔ بجز اس کے کہ پہلے
باب میں یا بعد کے ایک دو مقامات پر میں نے مقابلہ یا موازنہ سے بھی
کام لیا ہے تاکہ تشریح واضح ہو جائے۔

حلقہ شکستہ

تضادات کی تہذیب

وہ تخیل جس نے سب سے اچھے اور سب سے غمازدار امریکی
قصوں کی تخلیق کی ہے امریکی تہذیب کے تضادات کی بدولت وجود
میں آئی ہے نہ کہ تہذیب کی ایک جہتیوں اور ہم آہنگیوں کی بدولت ایک
محافظ سے یہ بات ہر ملک اور ہر زمانے کے ادب پر صادق آتی ہے پھر
بھی بعض ملکوں کا ادب اگرچہ اپنا روپ رنگ مقابل، متضاد اور قطبی
میلانات سے حاصل کرتا ہے، لیکن وہ فقط چند نہایت مخصوص ذرائع ہی
سے ان میلانات کا سہارا لیتا ہے یا انہیں نہایت ہے یا ان تضادات کو
ایک جہتیوں میں تبدیل کرتا ہے۔ امریکی ناول اپنے رُحمان کے اعتبار سے

انہیں تضادات کا سہارا دیتا ہے اور تجربے کی قطبی انتہائیوں میں پناہ دیتا ہے۔ اگر کبھی وہ ان تضادات کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے، تو اڑے ترچھے اور اخلاقی طور پر مبہم اور ذومعنی انداز میں۔ عام طور پر یہ کوشش میڈیٹرائٹی (جذبائی)، افعال و حرکات یا شبانی اور دیہاتی زندگی کی تعاشی کرنے والی تحریروں میں ملتی ہے مگر وہاں بھی "امریکی مزاج" کی ہنگامہ خیز بے راہ رویاں موجود ہوتی ہیں۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جن سے اس ملک کی ناولی روایت کی انفرادیت بنتی ہے۔ امریکی ناول میں "رومانس" کے غالب عنصر کی توجہ اسی سے ہوتی ہے۔

اس کے بالمقابل انگریزی ناول نے ایک زمینی راستہ اختیار کیا ہے۔ انگریزی ناول اُس سلامتی عقل کے لئے معروف ہے، جو بڑی کارآمد ہے۔ انگریزی ناول تجربے کے وسیع دائروں کو بڑی قوت اور دلکشی سے اخلاقی مرکزیت اور تنقید کی بصیرانہ سلامت روی میں ترتیب دے لیتا ہے۔ انگریزی ناول میں انوکھا پن، شخصیت کی تسخیر، معمولات زندگی کی اکھاڑ پھاڑ، چال چلن کی عاقبت نااندیشی اور نیرت کالمینہ پن سب کچھ ملتا ہے۔ اس کے باوجود امریکی ناول میں بد نظمی کی جو عمیق شاعری

پائی جاتی ہے اس سے انگریزی ناول کا دامن خالی ہے۔ یہ درست
 ہے کہ انگریزی ناولوں میں بھی ایسا ہی بے ترتیبیوں اور تضاد کئے گئے
 ملتے ہیں مگر وہ شاید وہاں ہی انگریزی ناول میں ہیئت کی طرح ہوتے
 ہیں۔ انگریزی ناول مصائب و شکست یا مسرت و کامرانی سے نا آشنا
 تو نہیں ہیں مگر انگریزی ناول کا مجموعی تاثر یہ ہوتا ہے گویا کہ وہ تمام
 قطب بینی میلانات کو اتمام بے ترتیبیوں اور تضادوں کو زندگی کے
 ایک معمولاتی تصور حیات — میں جذب کر لیتا ہے۔ انگریزی ناول
 نے یہ خصوصیت ماضی کے دو بڑے اثرات کلاسیکی ٹریجڈی اور —
 — مرد و عورت عیسائیت — سے ورثے میں پائی ہے
 بسا اوقات یہ کسب فیض مزاحیہ تھا مگر بسا اوقات یہ خصوصیت طریقے کی
 اس اعلیٰ شکل میں بھی جلوہ گر ہوئی ہے جس کے ڈانڈے المیہ سے ملتے
 ہیں۔ عام طور پر یہ خصوصیت حقیقت پسندانہ یا فلسفہ کی اصطلاح میں
 "فطری" رہی ہے۔ حتیٰ کہ "شاعرانہ فطرتیت" میں بھی یہ دونوں وائٹیں
 محفوظ رہی ہیں۔ چنانچہ انگریزی ناول المیہ آرٹ اور مسیحی آرٹ کے
 رجحان کی تقلید کرتا ہے اور یہ دونوں آرٹ تضادات کے درمیان حرکت

کہتے ہوئے آہنگ، مصالحت، تطہیر اور تبدیلی ہیئت کا رُوپ
دھارتے ہیں۔

اگر امریکہ کے عظیم ناولوں کو پیش نظر رکھا جائے تو ہم کہہ سکتے
ہیں کہ امریکی تخیل میں اس وقت بھی جب کہ اُس نے زندگی کے تضادات
میں مصالحت کرنے کی خواہش کی ہے، تطہیر اور تاسخ کے امکانات سے
کوئی ہرجان نہیں پیدا ہوا ہے اور نہ وہ الٹی یا مسیحی امکانات سے متاثر
ہوا ہے۔ اس کے برعکس امریکی تخیل، تضاد، بیگانگی اور بدظنی کی انتہا پسندانہ
ہستوں کے جمالیاتی امکانات سے جوش میں آیا ہے۔

امریکی اور انگریزی ناول کے بنیادی فرق سے ایف آرا یوس کی
کتاب "عظیم روایت" *THE GREAT TRADITION* کا قاری بخوبی
واقف ہوگا۔ مسٹر یوس کے ناول کی "عظیم روایت" دراصل اینگلو امریکی
ہے۔ اس میں فقط جین آسٹن، جارج ایلیٹ، کونڈراؤ اور ہنری جیمس
ہی شامل نہیں ہیں بلکہ اس کی ایک شاخ پر بظاہر غفلتورن اور میبل بھی
نظر آتے ہیں۔ اس کتاب میں میرا ایک مفروضہ یہ ہے کہ امریکی ناول
انگریزی روایت کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ کم از کم ۱۸۸۰ء — ۱۸۹۰ء

تک ایسا ہی تھا۔ کیونکہ اس کے بعد ہمارے ناول نگاروں کا رخ فرانسیسی اور
 روسی ناولوں کی طرف ہو گیا اور انگریزی اثر اس وقت سے برابر گھٹتا ہی
 گیا ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی تخیل کے مقابلہ میں روسی تخیل کی انتہا پسندی
 جدید امریکی ادیبوں کے مقاصد سے زیادہ ہم آہنگ رہی ہے۔ یہ درست
 ہے کہ مسٹر بیوس کی کتاب کے امریکی قاری کو اینگلو امریکی روایت کے
 بارے میں اُن کے نہایت عام نظریہ کو نہایت عام انداز میں تسلیم کرنے
 میں شاید زیادہ دشواری نہ محسوس ہو۔ مگر اُسے بطور احتجاج یہ بھی کہنا پڑے گا
 کہ ایک اور روایت بھی ہے جس سے مسٹر بیوس غالباً بے خبر ہیں اور یہ
 روایت وہ ہے جو امریکہ کے تمام اچھے ناولوں میں مشترک ہے۔

اب خواہ کوئی اس بات پر اصرار کرے کہ دراصل دو روایتیں ہیں
 ایک امریکی اور دوسری انگریزی (قطع نظر اس کے کہ کون کون سے مصنف
 امریکی روایت کے پیرو ہیں اور کون کون سے انگریزی روایت کے)
 یا یہ کہے، نہیں روایت تو ایک ہی ہے البتہ اس کی دو مختلف شاخیں بن
 گئی ہیں، اس سے مطلق کوئی فرق نہیں پڑتا۔ میں تو فقط یہ چاہتا ہوں کہ
 فی الحال یہ تسلیم کر لیا جائے کہ فرق موجود ہے تاکہ انگریزی اور امریکی ناول

کی تفہیم اور تنقید کی ضروری شرط پوری ہو جائے۔ لیوس کی کتاب کے امریکی
 قاری پر انگریزی اور امریکی ناولوں کا فرق اس وقت آسانی سے واضح
 ہو جاتا ہے جب وہ BRONTES پر لیوس کے لکھے ہوئے مختصر نوٹ
 کو پڑھتا ہے۔ ایملی لی برانٹ پر لیوس یوں تبصرہ کرتے ہیں: —

”میں نے وڈزنگ ہاؤس کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے
 کیونکہ یہ حیرت انگیز تصنیف مجھے ایک قسم کا تماشہ نظر آتی
 ہے۔ — اس نے بڑے عجیب انداز میں دونوں باتوں
 سے اپنا رشتہ توڑ لیا ہے۔ سردالٹر سکاٹ کی روایت سے
 جو ناول نگار پر یہ فرض عائد کرتی ہے کہ وہ اپنے موضوع
 کو رومانوی طریقہ پر حل کرے۔ اور اٹھارویں صدی کی اس
 روایت سے بھی جو آئینہ کی مانند حقیقی زندگی کی مکمل عکاسی
 کا مطالبہ کرتی ہے، ایملی لی برانٹ سے ایک چھوٹی سی
 روایت وجود میں آتی ہے جو THE HOUSE WITH

THE GREEN SHUTTERS میں نمایاں ہے۔“

بے شک مشر لیوس درست کہتے ہیں۔ انگریزی ناول کی عظیم دست

کے اعتبار سے وودرننگ مائیس بلاشبہ ایک تماشہ ہے مگر فرض کرو کہ ہمیں
 یہ انکشاف ہو کہ وودرننگ مائیس دراصل کسی امریکی کی لکھی ہوئی تھی جو نو
 انگلینڈ کے کالونسٹ ماحول یا جمہوری ریاستوں کے PRESBYTERIAN
 ماحول کی پیداوار تھا۔ یہ ناول بہر حال ہیرت انگیز اور منفرد ہے گا، خواہ
 اُسے کسی نے لکھا ہو اور یہ کسی جگہ لکھا گیا ہو۔ لیکن اگر یہ امریکی ناول ہوتا تو
 ہم اُسے ہرگز عجوبہ نہیں کہہ سکتے تھے۔ اس ناول میں اور متعدد امریکی ناولوں
 میں بہت قریبی مشابہت پائی جاتی ہے اور ان امریکی ناولوں میں بعض
 چوٹی کے ناول بھی شامل ہیں۔ اس کتاب میں جن امریکی ناولوں سے بحث
 کی گئی ہے، وودرننگ مائیس بھی انہیں کی مانند ایک ایسے تخیل کی تخلیق ہے
 جو کہ بنیادی طور سے میلو ڈرامائی ہے جو اساسی تضادات کے مابین پرواز
 کرتی ہے اور حقیقت کو بالواسطہ یا شاعرانہ طور پر پیش کرتی ہے۔ اس طرح
 تخیل مسٹریوس کے بقول اُن روایتوں کو توڑتا ہے جو آئینہ کی مانند سطحی
 شکل کی عکاسی کرتی ہیں یا رد مانوی یا دوسرے موضوعات کا حل پیش کرتی
 ہیں۔

وہ فاری جو مسٹریوس کے خیالات پر ہٹ دھرمی سے قائم ہیں،

ایک ایسی اینگلو امریکی روایت کے مالک ہیں جس کے مطابق بہت سے
 نہایت دلچسپ اور طبع زاد امریکی ناول رجن میں کئی چوٹی کے ناول بھی
 شامل ہیں، محض تماشائین جانتے ہیں۔ WIELAND تماشہ ہے۔ اور

THE SCARLET LETTER

MOBY DICK THE BLITHEDALE ROMANCE

HUCKLEBERRY FINN THE CONFIDENCE MAN

THE RED BADGE OF COURAGE PIERRE

AS I LAY DYING ME TEAGUE

THE SUN ALSO RISES یہ سب کی سب اپنے اپنے

انداز میں اس روایت کی نفی کرتی ہیں جس کی معیاری نمائندہ جارج ایلیٹ
 کی MIDDLE MARCH ہے۔ ان میں سے ایک بھی فکر اور زندگی کو
 اس گنجیر معتدل اور واعظانہ انداز میں نہیں پیش کرتی جو مسٹر بیوس کی روایت
 غلطی سے منسوب کیا جاتا ہے۔

انگریزی ناول تو ایک قسم کی شہنشاہی مہم رہی ہے جس نے بد نظمی
 میں منظم پیدا کرنے کے اعلیٰ مقصد کے تحت حقیقت پر قبضہ کیا ہے اس کے

میں لکھا ہے۔ امریکی ناول نے فرماں روائی کرنے اور تہذیب سکھانے کی بجائے نئی دنیا کی زندگی کے نئے خطوں کی کھوج لگانے اور اس زندگی کی بوجھبوجھوں اور دشواریوں کی عکاسی کرنے پر اکتفا کی ہے۔ اس نے کوئی شہنشاہیت قائم کرنے کی آرزو نہیں کی بلکہ ایک نئے مقام اور ذہن کی ایک نئی حالت کی تفتیش کی خواہش کی ہے۔ اور کھوج لگانے والے زیادہ گہرائی تک اور زیادہ دور تک دیکھتے ہیں اور شہنشاہیت پسندوں کے مقابلے میں وہ بے غرض بھی ہوتے ہیں اور حقائق کو نجی طور پر دیکھتے ہیں۔ سامراجی لوگ لامحالہ طور پر مصلحت اندیش اور محتاط ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس امریکی ناول انگریزی ناول سے زیادہ عمیق اور صاحب بصیرت ہیں۔ لیکن اسی باعث وہ زیادہ مطلق العنان اور تنگ نظر ہوتے ہیں۔ وہ تجربے کے بڑے پھیلے اور تپے ہوئے ٹکڑوں کو چن لیتے ہیں اور بھاری بھر کم چٹانوں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔

امریکی ناول نے کبھی کبھی تکمیل فن کی ان حدود کو بھی چھو لیا ہے جن سے انگریزی روایت نا آشنا ہے۔ انگریزی ناول میں ہمیں مائع خوردن

شیفن کریں، ہنری جیمز یا ہینگ وے جیسے انتہائی ماہر فن کار نہیں ملتے
 اس کی وجہ خواہ کچھ بھی ہو۔۔۔۔۔ شاید اس کا باعث امریکی ذہن
 کی پریشان کن دیانت داری ہو۔۔۔۔۔ یہ مصنف جنہیں بسا اوقات میلٹن
 اخلاق کا مخالف امیر لقب دیا جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی تہذیب
 کی بد نظمی اور کچھ پن کی مخالفت پر ہی اکتفا کر لیتے ہیں اور وہ بھی بڑی احتیاط
 سے، بڑے نئی شعور سے اور خالص جمالیاتی انداز میں البتہ بسا اوقات ان
 کے یہ جمالیاتی پیکر پھیل کر اخلاقی اہمیت ضرور اختیار کر لیتے ہیں۔

امریکی ناول میں ہر شخص جذبے کا ایک الجھاؤ محسوس کرتا ہے۔ لیٹ
 ٹیٹ نے بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ چنانچہ ان کا کہنا ہے کہ
 "جذبے کے اس الجھاؤ نے مائیکورن سے لے کر دور حاضر
 تک بڑے بڑے دانشوروں کو حیران کیا ہے۔"

مگر امریکی ناول کی پیچیدگی کو بھی بہت بڑھا چڑھا کر بیان کیا گیا ہے
 مثلاً ہنری جیمز کے ایک دو ناولوں کے علاوہ کسی امریکی قاصد میں
 OUR MUTUAL FRIEND کی مانند کردار اور واقعات کی پیچیدگی نہیں
 ملتی۔ SCARLET LETTER یا موبی ڈک کے کردار اور واقعات میں

ایک قسم کی مجرور سادگی پائی جاتی ہے۔ ان کتابوں میں کردار ممکن ہے کہ گہرے ہوں مگر بہت تنگ۔ ان کے بارے میں پیش قیاسی بھی کی جاسکتی ہے واقعات بڑی منطقی صفائی کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ ان ناولوں میں معاشرے اور انسان کی معاشرتی زندگی کو پیچیدہ کر کے ہرگز نہیں دکھایا گیا ہے۔ مگر ٹریٹ نے کردار اور واقعات کی پیچیدگی نہیں بلکہ جذبے کی پیچیدگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ امریکی ناولوں میں جذبے کی کیفیتیں اور جس زبان میں ان کیفیتوں کو بیان کیا گیا ہے، دونوں ہی بعض اوقات بہت اچھی ہوتی ہوتی ہیں۔ لیکن جذبے اور زبان کا یہ شاعرانہ اُبھار ہمارے ناولوں کو شاعری کی دولت بے بہا عطا کرتا ہے۔ البتہ یہ اُبھار بسا اوقات زندگی کے اُن سیدھے سادھے حرکات اور تصورات سے میل نہیں کھاتا جو ہمارے ناولوں میں ملتے ہیں۔ اس ظاہر ابوالعجبی کی ابتدا کا سراغ ہماری تہذیب کے تضادات میں تلاش کرنا چاہئے۔

ماریس بیولے نے ایک مضمون میں جس کا عنوان ہے "فین مور کوپر اور معاشی عہد" اس جذبے کی پیچیدگی کا سراغ اُس تناؤ میں لگایا ہے جو نہ صرف کوپر بلکہ اُس کی رائے میں ہامختورن اور جمیز میں بھی ملتا ہے۔ بیولے

کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر یہ تناؤ ابتدا میں سیاسی تھا البتہ ان مہنتوں کے
 ناولوں میں اس تناؤ نے مختلف شکلیں اختیار کر لی ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ
 یہ تناؤ —

”اس جدوجہد کا نتیجہ ہے جس کا مقصد امریکی تجربے کے خوف
 کو بند کرنا تھا اور اس وحدت کا سراغ لگانا تھا جو دہائیاں موجود
 ہی نہ تھی بالخصوص فن کاروں کے لئے۔ اس نفاق کی حمایت
 کیا تھی جس نے اس نزاع کی حمایت کی۔ اس نفاق نے
 بیک وقت کئی قالب اختیار کئے۔ کبھی وہ روایت اور
 ترقی کے درمیان تصادم بنا، کبھی ماضی اور مستقبل کے درمیان
 کبھی یورپ اور امریکہ کے درمیان، کبھی لبرل ازم اور سخت
 پسندی کے درمیان اور کبھی حصول دولت کی ہمارے معیشت
 اور فیض رساں دولت کے درمیان۔ یہی تفریقیں یورپ میں
 بھی موجود تھیں مگر وہاں ان غلیجوں کو ایک گنجان سماجی معمول
 اور وسیلے سے ماضی کے گراں قدر تصور سے، مادی امکانات
 کے خوابوں سے بھر دیا گیا تھا۔“

مسٹر بیولے کے اس معقول جائزے میں فقط ایک بنیادی ترمیم ضروری ہے۔ وہ فن جس کا محرک جمالیاتی اور تہذیبی یک جہتی پیدا کرنے کا جذبہ ہو اور جو امریکی تجربے کے جوف کو بند کرنے کی جدوجہد کرتا ہو "بہتری چیز" کی تصنیفات میں تو خیر بعض اوقات اپنی جھلک دکھا دیتا ہے مگر بالکل طور پر اور کوئپر میں یہ فنی خصوصیت کم اور فاکٹر میلویل اور مارک ٹوین میں کم تر نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ امریکہ کے اکثر چوٹی کے ناول ان یک جہتیوں کے ادراک اور قبول سے اپنے وجود کو نہیں منواتے اور نہ ان کی قوت اور حیثیت کا سرچشمہ یک جہتی کا یہ احساس و ادراک ہے بلکہ وہ تو کلی اور بنیادی افراطوں ہی پر اپنی ساری فنی عمارت تعمیر کرتے ہیں۔

امریکی ادب کے بیشتر قارئین کی مانند بیولے بھی غلطی سے یہی فرض کر لیتا ہے کہ ہمارے لکھنے والے اپنے فن اور اپنی ذہانت و رک کی مدد سے تضادات میں مفاہمت پیدا کرنا چاہتے تھے اور یہ کہ ان کو لازم بھی یہی تھا کہ وہ یہ آرزو کریں۔ اس مفروضے کے پیچھے ایک ناقص تاریخی نظریہ کارفرما ہے اور اخلاقیات کے غلبے کے باعث یہ نظریہ اس

حقیقت پر غور کرنے سے معذور ہے کہ ادب، مصوری اور سنگ تراشی کے کتنے نمونے ایسے ملیں گے جہاں فن کار نے اپنے لئے ایک ایسی خیالی دنیا بنائی اور پسند کی جو شدید اور ناقابلِ مفاہمت تضادوں کی دنیا تھی۔ بعض اہم مستثنیات سے قطع نظر امریکی ناول اسی ضمن میں آتا ہے۔ یہاں میری مراد طبعِ زاوا اور نمائندہ امریکی تخلیقات سے ہے۔

یہ درست ہے کہ SATANSTOE کو پر کا بہترین ناول نہیں ہے۔ یہ تو ایک "تہذیب ساز" ناول ہے۔ جس میں کوپر کا دماغ سیاسی اور جمالیاتی ہم آہنگی کے تصور سے حرکت میں آتا ہے۔ البتہ اس کے فنی جوہر صحیح معنی میں "گیاہستان" جیسے ناول میں کھلتے ہیں۔ اس ناول میں یک جہتی کی تلاش مرکزی حیثیت نہیں اختیار کرتی اور وہ نیٹی بمبو — اور اس کے طرزِ زندگی کے واضح تضادوں کو بلا کسی تامل اور چمکچاہٹ کے قبول کر رہا ہے۔ بالزک نے انہیں تضادوں کے باعث کہا تھا کہ یہ کردار بڑا بے مثال اور طبعِ زاو ہے۔ اس کتاب میں کوپر تہذیبی تضادوں کو حل کرنے کی خواہش سے اتنا متاثر نہیں ہوتا جتنا خود تہذیب سے فرار کی روحانی سرشاری سے۔ وہ ایک ایسی دنیا میں فرار چاہتا ہے جہاں

فطرت بھیا ناک، ہیبت ناک اور حسین ہو۔ جہاں انسانی محاسن و اوصاف ذاتی اور نجی ہوں اور علاقے سے پاک ہوں اور جہاں فقط موت تضادات کو حل کر سکتی ہو۔ موت جس کا وجود پیہم تجربے کے ہر تضاد اور زندگی کی ہر نامعقولیت کو ایک ناقابل بیان حسن عطا کرتی ہے۔

یہ مفروضات تنہا مسٹر بیوے کے نہیں ہیں، اور لوگوں کا بھی یہی خیال ہے کہ امریکی ادب کی قسمت میں بھی لکھا ہے کہ وہ افتراقات میں مفاہمت پیدا کرے نہ کہ وہ راہ اختیار کرے جو اُس نے واقعی اختیار کی ہے یعنی نفاق میں ایک نام نہاد اتفاق کی تلاش کی راہ یا ناقابل مفاہمت تضادات پر سہارا کرنے کی راہ۔ ٹوک ویل نے اپنی تصنیف "امریکہ میں جمہوریت" DEMOCRACY IN U.S.A میں امریکی زندگی کے متعدد تضادات کی نشان دہی کی ہے جن کی کڑیاں آپس میں ملتی ہیں مثلاً اُس نے امریکہ میں نصب العین اور عمل کے تفاوت، خیال اور تجربے کے مابین تعلق کے فقدان اور امریکی ذہن کے اس میلان کی جانب اشارہ کیا ہے کہ وہ ان خیالات کے درمیان نیزمی سے جھولا جھولتا ہے — "جو انتہائی باریک و خفیف ہوتے ہیں یا انتہائی عمومی اور مبہم۔"

ٹوک ویل نے ان تفاوتوں کی نسلی تاویل کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ
 انسانی معاشرے میں بکثرت ایسے عادات، میلانات اور ادارے رائج
 ہیں ملتے جلتے جو عام طور پر مشترک ہوتے تھے۔ یہ فرد اور ریاست کے وسط
 میں رہ کر ثالث کا کام کرتے تھے۔ لیکن جمہوریت میں ایسا نہیں ہوتا کیونکہ
 جمہوریت میں تو ہر شہری عادتاً ایک نہایت حقیر شے یعنی اپنی ذات پر غور
 کرنے میں مصروف رہتا ہے۔ اگر وہ سر اٹھا کر اوپر کی طرف دیکھتا بھی ہے تو
 اسے نقطہ معاشرے کا ایک عظیم پیکر یا پھر بنی نوع انسان کا کوئی اس سے
 بھی زیادہ سرعوب کن پہلو نظر آتا ہے۔ دوران دونوں کے درمیان بس خلا
 ہی خلا ہے۔ ٹوک ویل کا یہ بھی عقیدہ تھا کہ ذہن کی یہ یادہ کی عادت اُن
 واضح امتیازات کی سرحدوں میں منت ہے جو کالون ازم نے قائم کئے ہیں۔
 کالون ازم فرد کو خدا کے بالمقابل پیش کرتا ہے اور دونوں کے مابین کسی مفاہمتی
 قوت کو خواہ وہ مٹھ کی ہو یا کھیا کی، دخل دینے نہیں دیتا۔ ٹوک ویل
 کو ذہن کی اس "جمہوری" خصوصیت میں چند فائدے بھی نظر آئے مگر اس
 نے امریکیوں کو متنبہ کیا کہ اس خصوصیت کے باعث فلسفہ، اخلاقیات
 سیاسیات اور ادبی تہذیبی قدروں میں شدید انتشار پھیلنے کا اندیشہ ہے۔ لہذا

امریکیوں کو چاہئے کہ وہ ذہن کی ان روایتی عادتوں کے لئے جنہوں نے
اشرافی معاشرہ میں خیال اور تجربے کی انتہائیوں میں منہمکت اور اعتدال
پیدا کیا ہے، جمہوری مقبولات کا سراغ لگائیں۔

ٹوک ویل جانتا تھا کہ خیال کی جس مجادلانہ قسم کی باتیں وہ کر رہا ہے
وہ فقط اپنے مصدر، مخرج، اصل اور اظہار کی مخصوص نوعیت میں خالص
امریکی ہے۔ ٹوک ویل کی رائے تھی کہ شاید برطانیہ کے علاوہ سارا یورپ
انیسویں صدی میں عظیم ذہنی تضادات میں مبتلا رہے گا اور یہ تضادات کم
و بیش ہیکل کے جدلی فلسفہ کی مانند ہوں گے۔ گو کہ ٹوک ویل نے جس میدان
فکر کی پیشین گوئی کی تھی وہ عام طور سے پوری مغربی تہذیب سے متعلق تھا۔
لیکن یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ کتنے ہی امریکی اہل قلم انسانی تضادات
کو ٹوک ویل کے فکری منصوبے کے مطابق دیکھتے ہیں اور کتنے ہی اس چیز
میں ایک جمالیاتی حسن پیدا کرنا چاہتے ہیں جو ٹوک ویل کے نزدیک ایک
اخلاقی اور ذہنی خامی تھی۔

ڈی ایچ لارنس نے بھی کلاسیکی امریکی ادب کا جائزہ لیا ہے۔ اور
تخالف سے جسے وہ امریکہ کے ادبی ذہن کا "دورنگا پن" یا منافقت

سے تعبیر کرتا ہے، بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ — کوپر، میلویل،
 اور ٹھٹھورن جیسے ادیب "ایک ایسے اخلاق کی شدید ذہنی اطاعت میں
 مصروف ہیں جس کو اُن کا جذبہ برباد کرنے کے درپے ہے۔" یائس داخلی
 تضاد کی صحیح تشریح ہے جس کو امریکی ذہن نے نیٹی بمبو جیسے قصوں میں ظاہر
 کیا ہے۔ لارنس اُن خلقی تضاد پر غور کر رہا تھا جو ریسمانہ روحانیت
 اور عملی تجربیت PRAGMATIC EXPERIENTIALISM میں ہوتا
 ہے۔ جو اپنی پستیوں میں پہنچ کر جبر، قوت اور تشدد کا مظاہرہ کرنے لگتی ہے
 لارنس صاحب نظر تھا۔ چنانچہ اُن نے دیکھ لیا کہ امریکہ کی بہترین فنی تخلیقات
 نے کسی نہ کسی شکل میں اسی تنزیت کا سہارا لیا ہے۔ البتہ وہ ان تضادات
 کے درمیان مفاہمت کی تلقین اخلاقی بنیادوں پر کرتا ہے اور مثال کے طور
 پر والٹ و ہٹ مین کی نظمیں پیش کرتا ہے جن میں یہ مفاہمت نظر آتی ہے۔
 مختصر یہ ہے کہ امریکی ادب کے اُن تمام مبصرین کی مانند جن کا ہم ذکر
 یہاں کر رہے ہیں، لارنس نے بھی یہ جاننے کی کوشش کی تھی کہ امریکی ادب
 میں کیا خرابی ہے۔ لارنس نے امریکی ناول کا مطالعہ بڑی ہمدردی اور تفصیل
 سے کیا ہے۔ مگر اُس کا خیال ہے کہ امریکی ناول علیل ہے اور وہ اُس کو

اچھا کرنا چاہتا ہے۔ شاید امریکی ناول میں کوئی خرابی ہو، شاید وہ غلط بھی ہو لیکن لارنس امریکی ناول کی خرابیوں میں اتنا محو ہو گیا ہے کہ وہ یہ جاننے کا بھی اہل نہیں رہا کہ غلط یا صحیح امریکی ناول فی نفسہ ہے کیا۔

اب ہم ایک اور نقاد کا ذکر کریں گے جس نے امریکی تہذیب کو

"ادنیٰ اور اعلیٰ" *HIGH BROW AND LOW BROW* دو خانوں میں

تقسیم کیا ہے۔ یہ وان ویک بروکس ہے جس نے ۱۹۱۵ء میں ایک کتاب

امریکہ کا سن بلوغ لکھی تھی بروکس کی کتاب ایک عظیم تصنیف ہے۔ اس

کی تحریر میں بڑی فصاحت، بڑی تیزی، بڑی طریقہ نکتہ سنجی پائی جاتی ہے

لیکن اب ہم پر تاریخ کے اتنے دور گزر چکے ہیں کہ ہم اس کی بنیادی غلطی

کو پکڑ سکتے ہیں۔ اور وہ غلطی یہ ہے کہ بروکس ہمارے ادیبوں کو ملقین کرتا

ہے کہ وہ زخم کو بھر دیں اور ہماری تہذیب کے تضادات میں مفاہمت

پیدا کرنے کے لئے درمیانہ راہ اختیار کریں (*MIDDLE BROW*) مگر تمام

شہادتوں سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ جہاں کہیں امریکی ادب درمیانی راہ

پر چلا ہے تو وہ مفاہمت تو نہیں کر سکا ہے البتہ اس نے ہماری تہذیب

کے تضادات سے انکار کیا ہے یا انہیں نظر انداز کیا ہے۔ ہمارا درمیانی

راہ کا ادب مثلاً بادل کے ناول — عام طور پر غیر دلچسپ اور چھوٹ
 بھٹیوں MEDIOCRE کا ادب رہا ہے۔ بروکس کی آرزو تھی کہ ہمارے
 اعلیٰ طبقے اور ادنیٰ طبقے کا ادب کسی وسطی نقطے پر مل جائے مگر اس کے
 برعکس حقیقت یہ ہے کہ ہمارے بہترین ناول نگار درمیانی نہیں ہوئے
 ہیں بلکہ ہنری جیمس کی مانند اعلیٰ طبقے والے ہیں یا مارک ٹوین، فرنیٹ فرس
 ڈائیٹز اور شرود ڈائیٹرس کی مانند ادنیٰ طبقے کے یا پھر ادنیٰ اور اعلیٰ کی
 کچھڑی ہیں جیسے میلویل، فاکس اور ہمنگ ولے۔ یہاں بھی امریکی ناول اور
 انگریزی ناول کا فرق صاف نظر آتا ہے۔ انگریزی ناول اپنے نقطہ کمال
 پر بھی سنہ ۱۸۵۰ سے درمیانہ ہے۔ ان تہذیبی حالات کے باعث جن میں انگریزی
 ادب نے ترقی کی ہے۔ انگریزی ادب لامحالہ طور پر اچھا درمیانہ ادب
 ہی بن سکتا تھا۔

اوپر کے پیراگراف میں جو اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں ان کی قدر و
 قیمت بہت محدود ہے۔ ان سے فقط ذہن میں سوچنے کی تحریک ہوتی
 ہے اور بس۔ وہ کارآمد بھی ہیں اور وسیع تہذیبی ضابطوں کی ترتیب میں
 ان کا استعمال ناگزیر بھی ہے۔ لیکن جہاں مصنفوں کا فرداً فرداً ذکر ہو وہاں

ان اصطلاحوں کو سوچ سمجھ کر استعمال کرنا چاہئے۔ مثلاً ہم یہ پوچھ سکتے
 ہیں کہ کیا ایک نقطہ نظر کے مطابق اگھورن اور جیمز دونوں نے درمیانہ
 طبقے کے عظیم مصنف بن کر محال کو ممکن نہیں بنا دیا؟ دونوں نے کم از کم
 نظر کی فکری مرکزیت ضرور حاصل کر لی اور ان کے ذہن انہیں حدوں میں
 رہ کر بڑی نزاکت، لطافت اور سلامت طبع سے چلتے
 ہیں۔ ان کے اس طرز فکر پر جہاں تک وہ ایسا کرتے ہیں، کوئی یہ اعتراض
 نہیں کر سکتا کہ انہوں نے بعض انتہائی تضادوں سے گریز کیا ہے یا انتقال
 حقیقت کی زیادہ شدید ہستیتوں سے یا تجربے کی زیادہ شدت آمیز
 ارضی یا سفلی حقیقتوں سے احتراز نہیں کیا ہے۔ حالانکہ یہی چیزیں میلویل
 فاکنر اور ہمائیے، سبھی بہترین مصنفوں کو اپنی جانب متوجہ کرتی ہیں۔ اس
 کے باوجود نظر کی فکری مرکزیت حاصل کرنے کے لئے ذہن کا متحرک
 اور فعال ہونا لازمی امر ہے۔ لیکن درمیانی کی اصطلاح امریکی ادب کے
 نقطہ نظر سے نظر کی فکری مرکزیت کی طرف اشارہ تو ضرور کرتی ہے، مگر
 اس اصطلاح سے ہمارا ذہن لامحالہ جمود اور تجربے سے انکار کی طرف
 مائل ہوتا ہے۔

ان تضادات نے امریکی تخیل کو خدا فراہم کی ہے اور برانگیختہ کیا ہے۔ ان کا سراغ بعض تاریخی واقعات میں ملتا ہے۔

اول — وہ تنہائی ہے جس میں انسان نے اپنے آپ کو اس ملک میں پایا ہے۔ یہ حالات تنہائی ابتدا میں تو PURITANISM کے نظریوں کی نافذ کردہ تھی۔ بعد میں جب امریکہ کی نئی آبادی مشرقی ساحل سے مغرب کی جانب پھیلنے لگی، تو جغرافیائی حالات اس تنہائی کا باعث ہوئے اور پھر جیسا کہ ٹوک ویل نے نہایت خوبی سے بیان کیا ہے، اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں یہاں جمہوری اداروں کی ترقی نے بھی انسان کو یکہ و تنہا کر دیا۔

روٹم — نیو انگلینڈ کی PURITANISM کی مانوی خصوصیت کا بہت گہرا اثر ماحورن اور میلویل جیسے اہل قلم پر پڑا اور یہ خصوصیت قومی شعور کی تہوں میں بھی پیوست ہو گئی۔ تاریخی نقطہ نظر سے یہ پیوریٹن ازم برگشتہ مزاجوں کی تجدید مذہب تھی۔ اور اس نے تخیل کی تشکیل پر گہرا اثر ڈالا۔ یہی کیفیت کو پر نے امریکہ کے سرحدی علاقوں میں تہذیب سے بیزاری کی شکل میں دیکھی تھی۔ ادبی تخیل نے تو یہ محسوس کیا کہ نیو انگلینڈ

کی پیوری ٹین ازم نے فلسفہ مانی کی زودحسی اور نازک دماغی کو دوبارہ اپنے
 قابو میں کر لیا ہے کیونکہ فلسفہ مانی کی مانند یہاں بھی مقبول و مردود کے بلند
 و بالا استعارے کا رفرما تھے۔ یہاں بھی نور و ظلمت کی بادشاہتوں میں
 تصادم تھا اور خیر و شر کی خود مختار اور ابدی آویزشیں جاری تھیں۔ امریکی
 تحصیل بھی نیوا انگلینڈ کی پیوری ٹین ازم کی مانند شفاعت سے زیادہ خیر و
 شر کی ابدی آویزش کے میلو ڈرامے میں دلچسپی لیتا ہے۔ ظہورِ نوا اور مفہامت
 سے زیادہ انحراف اور بد نظمی میں لطف پاتا ہے۔ امریکی ادب میں روشنی
 اور تاریکی کی علامتوں کے مخرج کے بارے میں اگر ہمارا یہ بیان درست
 ہے، تو ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہماری یہ زودحسی ہماری قوم کی نسلی ساخت
 سے جس میں کالے اور گورے دونوں شامل ہیں، اور بڑھی ہے اور خانہ جنگی
 نے بھی اس میں اضافہ کیا ہے۔ کیونکہ یہ خانہ جنگی حقیقت میں نہ سہی مگر کم از کم
 افسانوی حد تک نیگرو کے مسئلہ پر ہوئی تھی۔

تضاد کا تیسرا مخرج امریکی ذہن کی دوہری وفاداری ہے۔ وہ اپنی
 ذہنی تہذیب میں پُرانی دنیا اور نئی دنیا دونوں کا جز ہے۔ نبھے امید ہے کہ
 اپنی اس قیاس آرائی کو میں آئندہ صفحات میں ٹھوس اور بار بٹ طریقے پر

پیش کر سکوں گا۔ البتہ میں یہ ثابت کرنے کی کوشش نہ کروں گا کہ امریکی ناول
کے ہر کردار اور ہر واقعہ کے پیچھے کوئی نہ کوئی تضاد ضرور موجود ہے۔

ناول بنام رومان

ناول اور رومانس کی لفظی تعریف بے سود ہوگی۔ ان اصناف ادب
کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے معنی میں بڑی لمبک اور وسعت
ہے مگر امریکی ادب کی بحث میں ان اصطلاحوں کی تعریف و تشریح لازمی
ہو جاتی ہے تاکہ دونوں میں تمیز ممکن ہو۔ حالانکہ کسی مخصوص تصنیف پر تبصرہ
کرتے وقت یہ تفریق بے معنی بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً عام طور پر لوگ کوپر
کی کتاب *THE PRAIRIE* کو ناول گردانتے ہیں۔ حالانکہ اسے رومانس
یا رومانوی ناول "کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔

ناول اور رومان حقیقت کو دو مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔
یہی انداز حقیقت یعنی اُن کے مابین بنیادی فرق کا باعث بنتا ہے ناول
نگار حقیقت کو بہت قریب سے اور بڑی تفصیل سے دیکھتا اور برتا ہے
وہ لوگوں کے ایک گروہ کو چُن لیتا ہے اور پھر اُن کو کارگہ زندگی میں اپنے اپنے
کاموں پر لگا دیتا ہے۔ ناول میں ہم ان انسانوں کا مطالعہ ان کے مزاج

اور منشا کی حقیقی پیچیدگیوں کے مابین کرتے ہیں۔ اُن کے جو رشتے قدرت
 سے، ایک دوسرے سے، اپنے سماجی طبقے اور اپنے ماضی سے بنتے
 ہیں، اُن کی تشریح اور توجیہ کی جاسکتی ہے۔ ناول میں عمل اور پلاٹ سے
 زیادہ اہم کردار ہوتے ہیں۔ قصے میں المیہ یا طربیہ واقعات و حرکات کے
 تذکرے کا منشا شاید یہ ہوتا ہے کہ کسی اہم کردار یا کرداروں کے ایک گروہ
 یا طرز زندگی کے بارے میں ہماری معلومات یا ہمارے جذبات میں اضافہ
 کیا جائے۔ ناول کے اندر جو واقعات پیش آتے ہیں وہ ایک خاص حالت
 میں عموماً ممکن الوقوع ہوتے ہیں۔ اور اگر ناول نگار اپنے پلاٹ میں کوئی کسنی
 خیز یا ہنگامہ خیز ماجرے کو جگہ دیتا ہے، تو وہ ان حادثات کے لئے پیش
 بندی کر لیتا ہے اور زمین ہموار کر لیتا ہے تاکہ قاری کو یہ محسوس ہو کہ ان حادثات
 کا پیش آنا ناگزیر تھا۔ اور یہ تو بار بار کہا جا چکا ہے کہ تاریخی اعتبار سے
 ناول نے ایک اُبھرتے ہوئے اور بے چین درمیانہ طبقے کے مفاد اور
 خواہشات کی خدمت کی ہے۔

اس کے برعکس رومانس دُور سے سہی مگر قرون وسطیٰ کی تقلید کرتا ہے
 اس کو یہ آزادی حاصل ہے کہ چاہے تو حقیقت کی تفصیل میں نسبتاً کم جائے

اور حقیقت کے راگ دھیمے مڑوں میں الایسے۔ رومانس عمل کو کردار پر ترجیح
 دیتا ہے اور عمل بھی رومانس میں ناول سے زیادہ آزاد ہوتا ہے۔ کیونکہ
 رومانس کے عمل کو حقیقت سے کم سابقہ پڑتا ہے۔ مگر سدا ایسا ہی نہیں ہوتا
 مثلاً ہاٹھورن اپنے جامد رومانوں میں ہیئت کے ڈرامائی امکانات کی
 بجائے تشبیلی اور اخلاقی امکانات کو فوقیت دیتا ہے۔ رومان رشتے کی
 پیچیدگی کو بہت زیادہ بڑھاتے بغیر بھی ترقی کر سکتا ہے۔ رومان کے
 کردار شاید دو ہی بُعد DIMENSION رکھتے ہیں۔ اُن کے رشتے خواہ
 باہمی ہوں یا معاشرے سے یا ماضی سے ہوں بہت زیادہ پیچیدہ نہیں
 ہوتے۔ رومان میں مجموعی طور سے انسانوں کو مثالی رشتوں میں دکھایا
 جاتا ہے۔ یعنی رومان میں جذبات محروم یا غلامتی ہو کر ہی انسانوں میں داخل
 ہوتے ہیں۔ رومان کے کردار کسی نہ کسی چکر میں بھی پھنستے ہیں اور خود بھی
 خاصے پیچیدہ ہوتے ہیں۔ جیسے کہ ہاٹھورن اور میل دیل کے کردار۔ لیکن یہ
 پیچیدگی گہری اور تنگ ہوتی ہے۔ ایک ایسی پیچیدگی جو ذہن پر حاوی ہو
 جائے۔ امریکی رومانوں میں کردار خواہ کسی طبقے سے بھی تعلق رکھتے ہوں۔
 اُن میں اس سے فرق نہیں پڑتا۔ ناول نگار کسی کردار میں ہماری دلچسپی کو

بڑھانے کی خاطر اس کی اصل کا سراغ نگائے گا۔ مگر رومان نویس ہماری
 دلچسپی کو بڑھانے کی خاطر اسے اور پُر اسرار بنا دے گا۔ رومان میں کردار
 بڑی حد تک مجبور اور مثالی ہو جاتا ہے حتیٰ کہ بعض رومانوں میں تو کردار پلاٹ
 ہی کا منصب اختیار کر لیتا ہے۔ رومان کا پلاٹ بڑا بوقلموں ہوتا ہے
 رومان میں محیر العقول واقعات پیش آ سکتے ہیں البتہ ان واقعات کی معقولیت
 حقیقی ہونے کی بجائے علامتی یا نظریاتی ہوتی ہے۔ ناول کا دامن تو حقیقت
 سے بندھا ہوتا ہے مگر رومان اس پابندی سے نسبتاً آزاد ہوتا ہے۔ یہی
 وجہ ہے کہ وہ بڑے اطمینان سے تمثیلی علامتوں پر حقیقت نگاری کا
 فرض عائد کرتا یا اسطوریہ ہیئتوں کی طرف جھک پڑتا ہے۔

تاریخی نقطہ نظر

تنقید کی خاطر امریکہ کے بعض بہترین قصوں کو ناول کی بجائے
 رومان ہی کہنا چاہئے مگر امریکہ کے نشری رومان کو یورپی یا امریکی ناول
 سے الگ کر کے کوئی مخصوص ادبی صنف قرار دینا غلط ہوگا۔ دراصل ہمارے
 ادب کے رومان، یورپ کے نشری رومانوں کی مانند ادبی پیوند ہیں۔ ان
 میں ناول اور رومان کے عناصر آپس میں مل گئے ہیں۔ البتہ یہ عجیب و غریب

ناولٹ یورپی رومانوں سے مختلف ہے۔ امریکہ کے بہترین قصوں کا
 جھکاؤ یورپ کے بہترین قصوں کے مقابلے میں رومان کی طرف زیادہ
 ہے۔ پھر بھی امریکی قصے تاریخی اعتبار سے ناول کی یورپی روایت ہی کی
 ایک شاخ ہیں اور ہمارے نقادوں کو یہی مناسب ہے کہ وہ یہ جان لیں
 کہ امریکی رومان دراصل عبارت تھے ناول کے روایتی انداز کے نئے
 تہذیبی حالات اور نئی جمالیاتی خواہشات سے مطابقت پذیری سے
 اگر ہم یہ مان لیں کہ موبی ڈک اور *THE BLITHEDALE* ناول کی طرح
 شروع ہوتے ہیں مگر آگے چل کر رومان کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں تو
 اس سے ان تصنیفات کی حدت طرازی اور قدر و قیمت کم نہیں ہو جاتی۔
 لا محالہ ہمیں جمیز فینی مور کو پر کی تحریروں کا مطالعہ کرنا پڑے گا۔
 کیونکہ وہ کو پر ہی تھا جس نے سب سے پہلے نئی دنیا میں ناول نویس کی
 شخصیت متعین کی۔ اس کی پہلی تصنیف *PRECAUTION* آداب
 زندگی کا ناول تھا۔ جین آسٹن کے طرز پر کو پر کا خیال تھا کہ وہ اپنی پہلی ادبی
 کوشش میں کامیاب نہیں ہوا۔ چنانچہ اس نے جاسوس لکھا جو امریکی انقلاب
 کی کہانی ہے۔ اس ناول پر اس نے سردالمٹسکاٹ کی تقلید میں اپنے

اور اپنے کرداروں کو اخلاقی اوصاف عطا کئے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اگر امریکی حالات نے کوپر کو اس بات پر مجبور کیا کہ وہ فقط "عام تصویر" پیش کرنے اور "اصولوں کی نشان دہی" کرنے ہی پر اکتفا کرے تو اُس کا یہ طرز نگارش اُسے ناول کی حقیقی ہیئت سے ایک قدم دُور لے جاتا تھا اور LEATHER STOCKING داستانوں کی اسطوری خصوصیات سے ایک قدم قریب — یہاں ہمیں ٹوک ویل کے اس خیال کی شہادت ملتی ہے کہ جمہوری تخیل کی تجریدیت اور عمومیت کی وجہ سے ہم قصے کے بعض روایتی عناصر سے تو محروم ہو جائیں گے مگر تجریدیت اسطوری مثالیت کا ایک نیا مخرج ثابت ہو گی۔

کوپر کی تصنیفات میں ہمیں اُس نئے ڈگر کا سراغ ملتا ہے جس پر امریکی قصہ چلنے والا تھا۔ مختلف دباؤ کے نیچے آکر وہ ناولی روایت سے نمایاں طور پر دور ہو جاتے گا۔ اور جب ایسا ہوا تو یہ قصہ مبلوڈرام بن گیا۔ یا PASTORAL IDYL بلکہ بسا اوقات دونوں البتہ ہاتھوں میل ویل، مارک ٹوین، فاکسز اور ہینکس وے میں یہ خصوصیات تھوڑے تھوڑے فرق سے ظاہر ہوئیں۔

کو پر نے رومان کو بلاشبہ امریکی لہجہ اور رنگ دیا مگر وہ کئی اعتبار سے بدستور سکاٹ کا مرید ہی رہا۔ سکاٹ کا ایک اور امریکی مرید ولیم گل مور سمز تھا۔ وہ کوپر کا ہم عصر بھی تھا۔ جنوبی کیرولائنا کے اس اخبار نویس مصنف کا بھی، کوپر کی مانند ہی عقیدہ ہے کہ امریکی حالات میں قصہ رومان ہی کی شکل اختیار کرے گا۔ تاریخی رومان نویسی اس کا خاص مشغلہ تھا۔ اُس کی کتاب "تبصرے اور رائیں" (۱۸۴۵ء) میں اُس مواد کی ایک دلچسپ تحقیق موجود ہے جو امریکی رومان نویس کو بتا رہی ہے۔ اس کا سب سے مقبول نمونہ *THE YANASSEE* جو امریکہ کے قدیم باشندوں — ریڈ انڈین — کی لڑائیوں کی داستان ہے، اس کے دیباچے میں سمز رومان کو رزمیہ کی جدید شکل سے تعبیر کرتا ہے۔

"میں یاسی کو رومان کہتا ہوں نہ کہ ناول۔ آپ مجھے اس فرق پر اصرار کرنے کی اجازت دیں گے۔ جدید رومان کے معیار کیا ہیں؟ خود جدید رومان کیا شے ہے؟ میرے پاس اس کا فوری جواب موجود ہے۔ جدید رومان وہ بدل ہے جو عہد حاضر کے لوگ قدیم رزمیہ کی جگہ پیش کرتے ہیں

ہئیت بدلی ہوئی ہے مگر ماہیت قریب قریب وہی
 ہے۔ بہر صورت رومان بہ مقابلہ رزمیہ اور ڈرامہ انگریزی
 ناول سے کہیں زیادہ مختلف ہے۔ کیونکہ یہ فرق ہئیت سے
 زیادہ ماہیت کا ہے۔ وہ قاری جو سکاٹ کی آیون ہو
 پڑھتے وقت رچرڈ سن اور فیلڈنگ کے ناول اپنے پہلو
 میں رکھتا ہے وہ ہر ہر قدم پر ٹھوکریں کھائے گا۔ ان دونوں
 مصنفوں کے گھریلو ناولوں کی ترتیب و تشکیل کا ڈھنگ ہی
 بالکل جدا ہے۔ یہ تو روزمرہ کے عام واقعات کو بڑی روانی
 سے بیان کر جاتے ہیں۔ ان میں کرداروں کی گروہ بندی اور
 نشان دہی معاشرے کے معمولی حالات میں ہوتی ہے اور
 اگر کوئی قاری ضد میں یا بھڑلے پن سے فقط اپنی مصنفوں کا
 معتقد ہو جائے اور ان کی تحریروں پر راسخ عقیدہ رکھ لے
 اور آرٹ کا بے پایاں اُفتی اُن کو گھریلو زندگی میں محصور کر
 دے تو مایوس کن، سکاٹ، بل ورث اور عہد حاضر کے
 دوسرے مصنفوں کے رومان کی حقیقت بے ڈھنگے رہز

اور ناقابلِ برداشت ہو اس سے زیادہ نہ رہے گی۔
 جب میں یہ کہتا ہوں کہ عہدِ جدید نے رومان کو رزمیہ
 یا نائمک کا بدل بنایا ہے۔ تو اس سے میری منشا یہ نہیں ہے
 کہ یہ دونوں بحسبہ ایک ہی صنف ہیں۔ لیکن گہری نظر سے مطالعہ
 کیا جائے تو ان میں بہت کھوڑا فرق دکھائی دے گا۔ ان
 اختلافات کا انحصار اس مواد پر ہے جو استعمال ہوا ہے نہ کہ
 اس قالب پر جس میں یہ مواد ڈھالا گیا ہے۔ رومان کی اصل
 ناول سے ارفع و اعلیٰ ہے۔ وہ نظم سے میل کھاتا ہے۔ رومان
 کو ہم ناول اور نظم کے امتزاج سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ فقط
 ان لوگوں کو نظم اور رومان میں مشابہت نہ نظر آئے گی جو نظم
 کے لئے بحر کی قید لگاتے ہیں یا جو تافہ بیجائی کو شاعری سمجھتے
 ہیں۔ رومان کے معیار بہت کچھ وہی ہیں جو رزمیہ کے ہیں۔
 رومان افراد کو مسحور کن دلکشی سے معمور کرتا ہے۔ وہ ان
 افراد کو واقعات کے صبرِ آزما، ہجوم سے بہت قبل مدت
 اور بڑی پھرتی اور بڑی تیز قدمی سے باہر گھسیٹ لے جاتا

ہے۔ رومان بھی منصوبے اور منشا کی اپنی ایک جہتیوں اور
اجزا کی اسی ہم آہنگی کا تقاضا کرتا ہے اور وہ بھی اپنی مہموں
کے لئے جنگل بیابان کی حیرت انگیز یلوں کو منتخب کرتا ہے
۔ رومان اپنے کو معروف و معلوم تک محدود نہیں رکھتا
بلکہ ظن و تخمین کی سرحدیں چھوٹتا ہے۔ وہ ممکنات کو بھی گرفت
میں لیتا ہے اور عامل کو ایسے حالات میں رکھ دیتا ہے جن کو
آزمایا نہ گیا ہو۔ تب وہ اپنی ذہانت اور جدت طرازیوں
کی مدد سے اس کردار کو ان مشکل حالات سے نجات دلاتا
ہے، باہر نکال لیتا ہے۔ دورانِ عمل میں وہ اپنے کردار کے
جذبات اور تغذیہ کے نشیب و فراز بھی بیان کرتا جاتا ہے۔

بھمزی کی یہ تحریر ڈھیلی ڈھالی ہی مگر اس میں ارسطو کی شاعری کی گونج
ہے۔ یہ تحریر اب تک امریکی تنقید کی تاریخ میں کلاسیکی مقام رکھتی ہے اور
ہمارے کتنے ہی قصّہ نویسوں نے اس کے مفہوم کو قبول کر لیا ہے۔ امریکی قصّہ
اپنے شاعرانہ اوصاف کے لئے مشہور رہا ہے مگر یہ شاعری بحر و قافیہ کی
شاعری نہیں ہے اور نہ ناول کی گھریلو یا قدرتی شاعری ہے بلکہ یہ رومان

کی شاعری ہے۔ سمز نے رومان کو رزمیہ کا حلیف قرار دیا ہے۔ دراصل یہ اس کے اپنے ذہنی مشاغل کا پر تو ہے کیونکہ وہ بھی طویل و عریض مناظر، جنگوں اور جرات مندانہ کارناموں میں لطف لیتا تھا۔ وہ بڑا کٹر وطن پرست تھا لہذا رزمیہ میں قومی رُوح کی عکاسی کی جو قوت موجود ہے وہ اسے بھی دھیان میں رکھنا تھا۔ یماسی کے علاوہ بکثرت امریکی قصے ہیں جو ہمیں چھوٹے بڑے رزمیوں کی یاد دلاتے ہیں۔ کوپر کی PRAIRIE، موبی ڈک HUCKLE اور فاکنر کی AS I LAY DYING لیکن مجموعی طور پر امریکی قصہ رزمیہ کی بہ نسبت 1871 کی شاعری اور میلو ڈرامے سے زیادہ قریب ہے۔ خود سمز کے تمام رومانوں میں رزمیہ خصوصیات نہیں ملتیں۔

CONFESSION (1841) بیوٹا مسپ (1842) اور ٹارے منٹ (1854) "جوش جذبات کے قصے ہیں۔ ان میں اغوا، قتل، انتقام اور گھربلو نظام دکھائے گئے ہیں۔ یہ قصے بھیاںک نفسیاتی مطالعے ہیں۔ ان میں بیک وقت گودون اور گائیک روایتیں جھلکتی ہیں۔ شہری زندگی اور وکیلوں اور عدالتوں کے مناظر کی تصویر کشی اور مقامی رسم و رواج کی نقش گری میں سمز کے یہ ناول فاکنر اور رابرٹ وارڈ جیسے جنوبی ریاستوں کے مصنفوں کے پیش رو ہیں۔

مگر سمز کے ان جذباتی قصوں میں بے توجہی اور بھونڈے پن کے مہلک
تقائق پیدا ہو گئے ہیں۔ دراصل رومان کے نفسیاتی امکانات سب سے
پہلے مانتھورن کی تصنیفات میں کامیابی سے نمایاں ہوئے ہیں۔

مانتھورن نے اپنے طویل قصوں بالخصوص *THE MARBLE FAUN*

پر جو دیباچہ لکھا ہے اس کو پڑھنے سے صاف پتہ چلتا ہے کہ کوپراڈ سمز
کی مانند مانتھورن بھی اس نتیجے پر پہنچ چکا تھا کہ امریکی داستان کی تقدیر
رومان ہے نہ کہ ناول۔ *THE HOUSE OF THE SEVEN GABLES*

کے دیباچے میں ہستیوں کی تفریق کرتے ہوئے اس نے وہی نکات بیان کئے
ہیں جو اس سے پیشتر سمز بیان کر چکا تھا۔

”جب کوئی اہل قلم اپنی تصنیف کو رومان کہتا ہے تو ظاہر ہے
کہ وہ اپنی تخلیق کی ہستیت اور مواد دونوں میں مختصری وسعت
اور آزادی کا آرزو مند ہوتا ہے اور یہ وہ آزاد خیالی اور
وسعت نظر ہے جس کا وہ ناول میں مستحق نہ ہوتا تو مطالبہ
نہیں کر سکتا تھا۔ ناول میں تو اسے عام انسانی تجربے کی
کھینٹا عکاسی کرنی پڑتی۔ اور ممکنات و اغلبات ہی میں نہیں

بلکہ واقعات کی باریک سے باریک تفصیلات میں بھی وہ
 تجربے کی حقیقت سے سرمو تجاوز نہیں کر سکتا۔ یہ درست
 ہے کہ بحیثیت فنی تخلیق کے رومان کو بھی اپنے قوانین کی
 سختی سے پابندی کرنی پڑتی ہے اور رومان کے لئے انسانی
 دل (واردات قلبی) کی سچائیوں سے انحراف کرنا ناقابل
 عفو گناہ ہے لیکن اُس کو یہ حق حاصل ہے کہ واردات قلبی
 کی سچائیوں کو ایسے حالات کے پس منظر میں پیش کرے جن کو
 خود اُس نے منتخب یا وضع کیا ہے۔ اگر وہ مناسب سمجھے تو
 اپنے قصے کی فضا کو اس طرح ترتیب دے سکتا ہے کہ تصویر
 کے بعض پہلو روشنی سے منور ہو جائیں یا روشنی کو مدھم کر کے
 کوئی پراسرار کیفیت یا تاریکیوں کو گہرا کر کے کوئی تاثر پیدا
 کیا جائے۔ مگر دانش مندی کا تقاضا یہی ہے کہ وہ اپنی ان
 مراعات کے استعمال میں بہت اعتدال سے کام لے اور
 تصویر میں محیر العقول باتوں کا فقط ہلکا اور نازک سارنگ
 بھرے جیسے کھانے میں نمک کہ غذا کو خوش ذائقہ بنا دیتا

ہے۔ اتنا نمک بھرنا مناسب نہ ہو گا۔ کہ پکوان ہی نمک بن
جائے لیکن وہ یہ احتیاط نہ برتنے تو بھی اس پر کسی ادبی جرم
کا الزام نہ آئے گا۔

جیسا کہ ملاحظہ کرنے والے نے اپنی تصنیف SCARLET LETTER
کی تمہید میں لکھا ہے، امریکی مصنف کا مسئلہ ایک ایسا غیر جانب دار
خطہ دریافت کرنا ہے جو حقیقی دنیا اور پیرویوں کے درمیان جو جہاں
حقیقت اور تخیل IMAGINATION ملتے ہیں اور ایک دوسرے
کی فطرت سے کسب فیض کرتے ہوں۔ یعنی رومان ایک قسم کا "سرحدی"
قصہ ہے، ذہن انسانی کا سرحدی علاقہ ہے جہاں حقیقت اور تخیل آپس
میں گھل مل جاتے ہیں۔ خواہ یہ سرحد میں عمل، تہذیب اور جنگلی بیابان کے
درمیان کی غیر جانب دار سرحد میں ہو جیسی کہ کوپرا اور سمز کے مہماتی قصوں میں
ملتی ہے۔ خواہ ملاحظہ کرنے والے اس کے بعد کے رومان نویسیوں میں کہ سر
زمین عمل کوئی جگہ نہیں بلکہ ذہن کی ایک حالت ہوتی ہے۔ رومان، ناول
کی مانند اپنے قدم حقیقت کے درمیان نہیں جاتا نہ اس کے پورے کی
جڑیں حقیقت میں پیوست ہوتی ہیں۔ وہ ذہنی اور یادگاری ہو کر بھی ناول

خالص تخیل میں کبھی پناہ نہیں لیتا۔

جس وقت ڈائونٹون یہ کہتا ہے کہ رومان کو لازم ہے کہ اپنی تمام
بے راہ رویوں کے باوجود واردات قلبی کی سچائیوں سے منحرف نہ ہو
تو درحقیقت وہ، رومان نے امریکی حالات سے جس طرح مطابقت
کی ہے، اُس کا اعلان کرتا ہے۔ قصے کو واردات قلبی سے ہم آہنگ
رکھنے کے معنی اُسے ایک عالمگیر انسانی اہمیت اور وقعت دینے کے
ہیں۔ لیکن نثری قصے میں خواہ وہ رومان ہی کیوں نہ ہو مقامی رنگ و اہمیت
ویسے بغیر یہ بات پیدا نہیں ہو سکتی۔ ممکن ہے کہ واردات قلبی کی سچائیوں
کے نقوش میں تاول سے زیادہ رومان میں اُفاقیت اور ہمہ گیریت آجاتی
ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ رومان میں ان سچائیوں کو کم ٹھوس انداز میں پیش کرنا
آسان ہوتا ہو۔ پھر بھی سچائیاں زمان و مکان کی ملکیت تو ضرور ہوں گی
ان کے لئے جگہ اور وقت کی قید تو لازمی ہوگی۔ ڈائونٹون کے رومانوں
میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ ہمیں رومان پہلی بار ڈائونٹون ہی کی تحریروں میں
امریکی تخیل کے مخصوص مطالبات کو پورا کرتا اور بعض محدود طریقوں سے
امریکی ذہن کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ اس فرض کی تکمیل کے لئے

ہاتھورن کو اپنی نفسیاتی صلاحیتوں کو برسر کار لانا پڑا تھا۔ گو پر بے چارہ
 نفسیات سے بخوبی واقف نہ تھا، وہ فقط نیٹی بیو ————— کی
 روایتی داخلی زندگی کے تصور کو اُجاگر کر سکا۔ اس ایک کردار کے علاوہ
 اُس نے رومان کو کوئی ایسی نفسیاتی خصوصیت نہیں بخشی — جس کی
 بہت قریبی مشابہت سکاٹ کی تحریروں میں نہ ملتی ہو۔ جہاں تک سمز
 کا تعلق ہے یہ درست ہے کہ اُس کے قصوں پر ہرگز سکاٹ کا گمان
 نہیں ہو سکتا مگر سمز کی جدتِ طبعی اُس کے اس عقیدے میں محصور تھی کہ
 امریکی رومان پیشتر کی افسانوی ہیئتوں سے فقط اس وجہ سے مختلف ہوگا
 کہ اُس کا مواد مختلف ہے نہ کہ اس مواد کو کام میں لانے کے انداز میں
 کوئی فرق پایا جاتا ہے۔ اُس کے دعویٰ جدت طرازی کو اُس کی ادبی
 ہیئت کے بھونڈے پن اور تذبذب سے شدید صدمہ پہنچا۔

انگریزی رومان کو امریکی حالات اور ضروریات کے مطابق ڈھالنا
 آسان کام نہ تھا۔ اس کی سب سے پہلی کوششیں براک ڈین براؤن، کوپر
 اور سمز کی تحریروں میں ملتی ہے۔ انہی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ
 مطابقت پذیری کا یہ کام کتنا مشکل تھا۔ ان موجدین کے بعد ہیں امریکہ

کی ادبی تاریخ میں رومان کی دو نہریں الگ الگ بہتی نظر آتی ہیں۔ ایک شاخ وہ ہے جس میں ڈائٹورن، میلویل، ہنری جیمز، مارک ٹوین، فرینک لورس، فاکس، ہمنگ وے وغیرہ شامل ہیں۔ اس گروہ کو رومان میں فکر و تخیل کی بعض ایسی خوبیاں ملی ہیں جو امریکی قصہ نویس کو درکار ہیں مگر ناول کی حدود سے باہر ہیں۔ یہ وہ مصنف ہیں جن میں سے ہر ایک نے ڈائٹورن کی تقلید کی ہے۔ ان میں سے ہر ایک یہ محسوس کرتا ہے کہ رومان کا تخیل اس کے لئے از بس ضروری ہے اور یہ جانتا ہے کہ اس کے تخیل کو "وارڈ" قلبی کی سچائیوں سے منحرف نہیں ہونا چاہئے۔

رومان کی دوسری نہر کا سرچشمہ بھی سکاٹ ہی ہے مگر مارک ٹوین جائز طور پر اس دوسری شاخ کی مذمت کرتا ہے۔ اس میں

JOHN EASTERN GOOKE کی وغیرہ اور بعد کی

کتابیں مثلاً GONE WITH THE WIND اور KENNETH ROB کے تاریخی قصے

بھی شامل ہیں۔ ممکن ہے کہ قاری کا مذاق ان کتابوں میں حُسن تلاش کر لے، مگر

تاریخی اعتبار سے یہ کتابیں دراصل اُس یورپی روایت کا دُم چھٹا ہیں، جو

قرون وسطیٰ میں شروع ہوئی اور امریکی ادب میں ہنوز موجود ہے۔ ان کتابوں

نے تخیل کی اُن ہستیوں کو بالکل نہیں اپنا یا نہ اُن سے اثر قبول کیا ہے۔ جو امریکی زندگی کے حقائق کی تخلیق ہیں۔ اس قسم کے رومانوں کے حق میں بعض اوقات یہ کہا جاتا ہے کہ میلویل اور فاکنر کے رومانوں کے برعکس اُن کا قصہ بڑا اچھا ہے۔ جن لوگوں کو فاکنر اور میلویل سے یہ شکایت ہے کہ یہ مصنف قصے اچھی طرح نہیں کہتے، اُن کی بات میں ایک وزن ضرور ہے مگر مشکل یہ ہے کہ وہ ایسی کتابوں کے حمایتی ہیں جن میں ایک مہلک داخلی دُروغ پایا جاتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ جہاں تک امریکی قاری کے ذہن کی حد کا تعلق ہے لفظ "رومان" کا حقیقی مفہوم پہلی بار مائیکورن ہی کی تصنیفات میں اُجاگر ہوتا ہے۔ جب سے مائیکورن نے اپنے قصوں کو رومان کا لقب دیا ہے اُس وقت سے مفہوم کے اعتبار سے یہ لفظ علامت بن گیا ہے اُس مخصوص تنگ گہرائی سے اور دُھوپ چھاؤں کے اُس کھیل سے جو بہترین امریکی تخلیقات کی خصوصیات ہیں۔ اس میں وہ مشترکہ میلانات بھی شامل ہیں جو تمام امریکی رومانوں میں پائے جاتے ہیں، میر العقول، سنسنی خیز اور انسانی خرافات سے اور ہر اُس شے سے رغبت جو تاثر میں شدت پیدا کرتی

ہو۔ لیکن ایک پیچیدہ سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے اور وہ یہ ہے کہ رومان
 کے ان دل آویز اور لطیف کرتبوں کو کس مقصد کے لئے استعمال کیا گیا ہے؟
 حقیقت اور واردات قلبی کو مسخ کرنے کی خاطر یا ان سے ہمارا کوئی نیا،
 اہم اور عجوبہ رشتہ قائم کرنے کے لئے؟

جیمز کی رائے رومان اور ناول کجائے میں

اس باب کے دو اجزاء سابقہ میں میں نے "رومان" اور "ناول" کی
 مبادیاتی تعریفیں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور تب اس مسئلے کو تاریخی
 پس منظر میں جانچنا چاہا ہے۔ اب ہم ہنری جیمز کی تمہیدوں کی مدد سے
 اس مسئلے پر قدرے تفصیل سے بحث کریں گے تاکہ اس کے تمام پہلوؤں
 ہو جائیں۔ ممکن ہے کہ جائزہ لیتے وقت مجھے اپنی بعض سابقہ معروضات
 کی تکرار بھی کرنی پڑے۔

ہنری جیمز نے اپنی تصنیفات کے نیویارک ایڈیشن پر جو تمہیدیں
 لکھی ہیں ان میں سے پہلی چار تمہیدوں میں اس نے بتایا ہے کہ بطور ناول
 نویس کے اس کا مسلک اور عقیدہ کیا ہے۔ ممکن ہے کہ لوگ جیمز کے
 ان عقائد سے واقف ہوں لیکن قبل اس کے کہ ہم یہ بتائیں کہ جیمز کے

نزدیک ناول اور رومان میں کیا فرق ہے، ان عقائد کی نشان دہی سے
شاید ہمیں کچھ فائدہ پہنچ جائے۔

ہمنری جمیز *THE PRINCESS* کی تمہید میں لکھتا ہے:-

"میری نظر میں تجربہ ان واردات کا ادراک اور پیمانہ ہے

جو ہمیں بطور سماجی تخلیقات کے پیش آتے ہیں۔"

ہمنری جمیز کے عقیدے کا پچوڑ بھی ایک فقرہ ہے۔ ہم مانتے ہیں

کہ جمیز نے *THE AMERICAN* کے دیباچے سے پیشتر اپنی طرز نگارش

کا تعادل رومان سے واضح لفظوں میں کہیں نہیں کیا ہے۔ لیکن ہمیں اس موانے

کا حق حاصل ہے۔ ظاہر ہے کہ جمیز متذکرہ بالا تمہید میں خود یہ بتانا چاہتا

ہے کہ دوسری چیزوں کے علاوہ رومان کی خامیوں سے کیونکر بچا جاسکتا

ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ جمیز کی نظر میں رومان

میں "تجربے کا واسطہ انسانوں سے بحیثیت "سماجی تخلیقات" کے کم پڑتا ہے

اور بحیثیت افراد زیادہ۔ مثلاً رومان میں ہم کو ہیر و ملتے ہیں، بد معاشرے ملتے

ہیں، آفت زدہ افراد اور نیم افسانوی یا نیم تاریخی شخصیتیں ملتی ہیں اور یہ

سب کے سب دوسرے افراد کا پُر اسرار اور بھیانک عناصر سے بر

برسر پکار ہوتے ہیں۔

جس وقت جمیز یہ کہتا ہے کہ ناول کا فن "نمائندگی" —
REPRESENTATION کا فن "ہے اور اس فن کا معمول یہ ہے کہ وہ
"ہمارے گرد ایک پھیلے ہوئے دائرے میں نہ کہ ایک تنگ حلقے میں
گھومتا ہے۔" تو ہمارا ذہن لامحالہ پُرانے امریکی رومانوں کی طرف منتقل ہو
جاتا ہے جن میں "نمائندگی" کی بڑی قلت ہے اور جن کا میدان ایک تنگ
اور محدود گہرائی کی طرف ہوتا ہے۔ جمیز کی رائے میں "ارتقاء" ناول نویس
کی روش تخلیق کی روح ہے۔ اس کے برعکس ہم دیکھتے ہیں کہ رومانوں کے
کردار بطور ایک مقررہ وزن یا مقدار کے ظاہر ہوتے ہیں۔ اُن کی نمود نامرئی
انداز میں نہیں ہوتی کہ اُن میں حالات اور ماحول کے مطابق تغیر ہوتا رہے
رُومان میں تو فقط حالات ہی ایک دوسرے کے بطن سے پیدا ہوتے
رہتے ہیں۔ رُومان کے کرداروں میں اگر تبدیلی آتی بھی ہے جیسے موبی ڈک
کے کپتان ایلب میں یا SCARLET LETTER کے پادری ڈس ڈیل
DIMMESDALE میں آتی۔ تو بھی رُومان نویس ہمیں "ارتقاء" کے اس عمل سے
آگاہ نہیں کرتا۔ بلکہ ہماری نظر میں یہ کردار اور پُر اسرار ہو جاتا ہے جیسا کہ

اہاب کے کردار کے ساتھ ہوا یا پھر کردار بڑے رسمی انداز میں اور بڑی سادگی
 سے بدل جاتا ہے جیسے ڈمس ٹیل کا کردار۔ رومان میں حادثات واقعات
 بلا کسی نمایاں علت اور سبب کے یکے بعد دیگرے پیش آتے رہتے ہیں
 اور یہاں بھی کسی راز یا رسم کا امکان ملتا ہے۔ جمیز کی رائے میں کسی موضوع
 کو برتنے کے معنی "رشتوں کو ظاہر کرنے کے ہیں" اور ناول نویس برابر اسی
 خلیجان میں مبتلا رہتا ہے کہ کامیڈی اور ٹریجڈی کی جان چیزوں کی نمائندگی
 ہی میں تو ہے۔ لیکن رومان میں رشتوں کے انقطاع، عدم تسلسل اور برکشی
 و اجنبیت سے بڑے کام بنتے ہیں کیونکہ رومان نویس ایک ایسی دنیا میں
 مصروف عمل ہوتا ہے جو ناول نویس کی دنیا کے مقابلے میں کم مربوط ہوتی
 ہے۔

جہاں تک قصے کی سینگ کا تعلق ہے، جمیز کہتا ہے کہ مصنف کے
 لیے یہی کافی نہیں ہے کہ وہ ہونے والی باتوں کا تذکرہ کر دے۔ خواہ یہ
 چیز کتنی ہی تفصیل سے کیوں نہ بیان کی گئی ہو، بڑی بات تو یہ ہے کہ ناول میں
 فقط سینگ نہ آجائے بلکہ کرداروں کو اس سینگ کا احساس بھی ہو، مگر
 جب ہم SCARLET LETTER پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں اس

کی سینگ سرسری سہی مگر تصویری اعتبار سے بہت خوبصورت اور علامتی
 اعتبار سے بہت موزوں اور مناسب دکھائی دیتی ہے۔ اس کے باوجود
 کتاب کے کرداروں میں سے کسی ایک کردار کو بھی اس حین اور موزوں
 سینگ کا احساس نہیں ہے۔ یہ ساری سینگ فقط مصنف کے ذہن میں ہے
 یہی وجہ ہے کہ یہ سینگ خود کبھی فعال نہیں ہوتی اور نہ ڈرامے میں کوئی پارٹ
 کرتی ہے بلکہ مشخّر پر دے یا قائلین کی مانند شیخ کے عقب میں ٹھکتی رہتی
 ہے۔ موبی ڈک کی سینگ کم جامد اور ساکن ہے بلکہ اس طرح حرکت کرتی
 ہے کہ خود ایک ہمہ گیر عمل "بن جاتی ہے"۔ پھر بھی فقط چند مناظر میں ایسا معلوم
 ہوتا ہے کہ اسماعیل کو اس سینگ کا احساس ہے۔ اور کتاب کے غالب
 حصے میں اسماعیل کو تو ڈرامائی وجود کی حیثیت سے قریب قریب دیں
 نکال لیا جاتا ہے۔

نقطہ مفران وہی "یا نقطہ نظر" یا مرکز فہم کا سارا سوال اتنا پیچیدہ
 ہے کہ یہاں اس سے بحث نہیں کی جاسکتی۔ یہاں فقط یہ بتا دینا کافی ہے
 کہ جوں جوں ناول خالص رومان کی سرحد میں پہنچتا ہے یہ سوال کم اہمیت
 اختیار کرتا جاتا ہے کہ کس کردار کو عقل و فہم کا مرکز بنایا جائے یا کس کردار

کو اپنے گرد و پیش کے واقعات و حادثات کے معنی و مفہوم کا احساس خاص
 طور سے زیادہ ہوتا کہ ہم واقعات اور افراد کو کم و بیش اس کی نظر سے دیکھیں۔
 مثلاً NATTY BUMPO فقط یہ جانتا ہے کہ انڈین لوگوں کا اگلا قدم کیا
 ہوگا اور اب کیا کرنے والے ہیں۔ ہاتھورن کا CHILLING WORTH اور
 ملبویل کا اثاب قریب قریب غیب دان ہیں لیکن ان کی بصیرت حقیقت کو
 بے حد مسخ کر کے دیکھتی ہے۔ ہم کو یہاں جیمز کے ناولوں کا "نقطہ فرماں" ہے
 نہیں ملتا۔ کیونکہ ان رومانوں میں ان کرداروں کی حیثیت ایسی نہیں ہے کہ
 وہ مصنف کے مشاہدات کو کوئی ٹھوس ڈرامائی شکل دے سکیں۔ ہم تو ان
 سے نقطہ ہی جان پاتے ہیں کہ خود وہ ان حالات و واقعات کا کیسے مشاہدہ
 کرتے ہیں۔ ہاتھورن کا ساپکا اور کٹر رومان نویں تو فقط یہ ثابت کرتا ہے
 کہ قہقے میں کوئی مرکزی شاہد ہونا ہی نہیں چاہئے۔ کیونکہ ایسا کرنے سے رومان
 کے نقائص نمایاں ہو جاتے ہیں اور مصنف اپنی اس نا اہلیت کا اعتراف
 کر بیٹا ہے۔ ناول کی مکمل طور پر ترقی یافتہ روش پر آخر تک چلنے سے معذور
 ہے۔ رومان کا انحصار بھید اور حیرانی پر اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ کسی اہلئے
 کل کو اس کے درمیان سبک دینا خطرے سے خالی نہیں ہوگا۔ بسا اوقات

رُومان نوں جو تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے اُس کا دار و مدار ایک ایسی کائنات پر ہوتا ہے جو بڑی ہل، متغداد اور میلو ڈرامائی نظر آتی ہے۔ اس کے برعکس دانائے گل کی غایت ایک ایسا تاثر قائم کرنا ہوتا ہے جس میں حقیقت کا نشانہ پایا جائے اور جس میں ایک ڈرامائی ربط موجود ہو۔

رُومان اور ناول کے فرق کو جیمز کی تنہیدوں کے ایک نکات سے اُجاگر کیا جاسکتا ہے۔ کوئی کہ دار بالخصوص "دستانی ہیرو" جیسا کہ جیمز کہتا ہے فقط اس وقت ہمیں اپنی جانب کھینچتا ہے جب کہ وہ ہماری اپنی شعوری نوع سے نمایاں مماثلت رکھتا ہو۔ بشرطیکہ یہ ہیرو ذہنی طور پر خاص طور سے مریض نہ ہو۔ لیکن رُومان کا ہیرو اگر ذہنی مریض ہے تو چنداں مضائقہ نہیں۔ پھر جیمز کہتا ہے کہ اختصار اور کفایت کا تقاضا اگر یہ ہے کہ قصے کے بعض اجزاء کو دبایا جائے تو ان اجزاء کو سرے سے خارج ہی نہیں کرنا چاہئے بلکہ اُن کا خلاصہ کر دینا چاہئے۔ اُن کو گھٹا کر دبا کر بیان کر دینا چاہئے۔ لیکن اُن کو رکھنا ضرور چاہئے تاکہ پورے قصے میں اُن کی جھلک باقی رہے۔ مگر رُومان کی ڈھیلی ڈھالی اور مبہم کائنات میں اس قسم کا سرے سے اخراج کوئی بڑا جرم نہیں خیالی کیا جاتا بلکہ بلا کسی

توجہ دہ کے کڑیوں کو درمیان سے گم کر دیتے اور ربط اور تسلسل کو توڑ دینے سے بعض اوقات رومان کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے مثلاً موبی ڈک ہی کو لیجئے۔ اس قصے میں سے بلکنگٹن اچانک غائب ہو جاتا ہے اور ہم اُسے ایک دلچسپ بوالعجبی سمجھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ اسے فن ناول نویسی کی فائن غلطی نہیں خیال کرتے اور میلوڈی اس کی جو شاعرانہ توجہ دہ کرتا ہے اس سے خوش ہوتے ہیں۔

جہاں تک ناول کی اخلاقی اہمیت اور نوعیت کا تعلق ہے جیمز کی رائے میں کسی فن پارے کی اخلاقی ذہنیت کا دار و مدار اس حیات محسوسہ کی مقدار پر ہوتا ہے جو اس کی تخلیق میں صرف ہوئی ہے۔ ہمیں یہ پوچھنا چاہئے کہ کیا یہ فن پارہ جائز اور صحیح ہے؟ کیا یہ نقلی اور جعلی نہیں بلکہ اصلی ہے؟ کیا یہ خلوص پر مبنی ہے؟ کیا یہ زندگی کے براہ راست تاثر یا مشاہدے کا نتیجہ ہے؟ لیکن رومان کا ان سوالوں سے بہت کم تعلق ہے۔ کیونکہ رومان کا ایک مفروضہ یہ ہے کہ اس میں حیات محسوسہ کی پوری مقدار موجود نہ ہو تو بھی کوئی حرج نہیں ہے۔ رومان میں تو زندگی کو بالواسطہ بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ علامت، تفصیل اور لیمنڈ کے ذریعے

رومان میں ناول کا سا خلوص بھی درکار نہیں ہوتا بلکہ جیسا کہ لارنس نے کہا ہے، خاص طور سے امریکی رومان طنز و ہجو بالواسطگی یا گہری "منافقت" ہی سے تاثر پیدا کرتے ہیں۔

اب ہم اس مسئلے پر جھمبڑنے جو اظہار خیال کیا ہے اس پر غور کریں گے۔ "مقدمات" تحریر کرنے سے تقریباً بیس سال پیشتر اس نے ایک کتاب "قصے کا فن" لکھی تھی۔ اس کتاب میں اس نے جو نظریے پیش کئے تھے۔ انہیں کی تقلید وہ ان مقدمات میں کرتا ہے۔ جیمز ناول اور رومان میں امتیاز کرنے کی کوئی معقول وجہ نہیں دیکھتا۔ دنیا میں اچھے ناول بھی ہیں، بُرے ناول بھی ہیں۔ ناول جن میں زندگی ہے، ناول جو زندگی سے خالی ہیں۔ اور ناول نویس کو فقط انہیں باتوں پر غور کرنا چاہئے۔ جیمز کے ان تاثرات میں اس کا یہ عقیدہ بھی معمر ہے کہ جس زندگی کی نقش گری ناول نویس کر رہا ہے اگر وہ رومان کی تعلیم تک پھیل جائے تو پھر ہم ناول نویس کو رومان نویس بھی کہہ سکیں گے۔ لیکن اگرچہ ہیں ناول اور رومان میں امتیاز نہیں کرنا ہے (جیمز تعداد اور قاری کی حیثیت سے) پھر بھی ہم کو خود ایسے ناول کے اندر جو رومان بھی ہو، "رومانی" اور "حقیقی" میں بہر حال

فرق کرنا پڑے گا۔ یہ نکتہ جیمز اپنے ناول "امریکن" کی تمہید میں بیان کرتا ہے۔

جیمز نے اپنا یہ ابتدائی ناول دوبارہ پڑھا تو اسے اس ناول میں دماغ کا بڑا عنصر نظر آیا۔ مثلاً اس کا نیم تاریخی کردار کرسٹوفر نیومین یورپ کی سیاحت کے دوران میں بڑی آزاد روی اور سہل انکاری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جیمز کی رائے میں بے گارو کے گھرانے کا نقشہ خاص طور سے بڑا رومانوی ہے۔ ناول کے اس حصے میں بے گارو کا گھرانہ نیومین کو ایک بد مذاق کارخانے دار سے زیادہ حیثیت نہیں دیتا اور اسے اپنانے سے انکار کر دیتا ہے۔ حالانکہ عقل کا تقاضا تو یہی تھا کہ یہ لوگ نیومین کے لئے اپنی آنکھیں بچھا دیتے۔ اس حادثے پر تبصرہ کرتے ہوئے جیمز کہتا ہے کہ

"جو تجربہ یہاں پیش کیا گیا ہے وہ غیر مربوط اور بے اختیار ہے

واقعات کی عام افتاد کے پیش نظر اس تجربے کو بے اختیاری

ہی کہا جائے گا۔ اس بے ربطی اور بے اختیاری کی جرأت

نقطہ رومان ہی میں ممکن ہے۔"

اسی کے ساتھ جیمز کو "امریکن" پڑھ کر ایک غیر متوقع مسرت بھی حاصل ہوتی

ہے جو ثنائیہ حقیقت کی فروگزاشتوں کا ازالہ کر دیتی ہے۔ اس مسرت کی جو
تفصیل اُس نے بیان کی ہے، اُس سے رومان کی مسرت کی ایک معقول تعریف
بھی مرتب کی جاسکتی ہے،

”غیر مزاحمانہ وجدان کی آزاد پرواز۔۔۔ فن اور داستان کی

دیوی کی پرستش کا سب سے خوش گوار موسم۔“

اس کا موازنہ میلویل کی گذارشات سے کیجئے جو اُس نے حقیقت پسند قاریوں
سے کی تھی۔ کردار اور واقعہ نگاری میں اُس نے جو آزاد روی اختیار کی
تھی اُس کی معذرت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ ہمارا قاری،

”فطرت کا تقاضا کرے گا۔۔۔ لیکن فطرت جو پاب زنجیر نہ

ہو، جو شگفتہ و سرشار ہو، جو قلب ماہیت کر چکی ہو۔۔۔ مذہب

کی مانند قصے میں بھی یہی سب ہوتا ہے۔ قصے کو بھی ایک دوسری

دنیا پیش کرنا چاہئے لیکن ایسی دنیا جس سے ہم اپنا تعلق محسوس

کریں۔“

لہذا بے ربط اور بے اختیار تجربہ ”رومان کی اصل حقیقت قرار پایا

رومان کی جو معقول تعریف بھی کی جائے اُس کی شرط لازم یہی ہوگی۔ مگر سب

سے پہلے ہمیں رومان کی بعض روایتی اور ناموزوں تعریفوں کو راستے سے
 ہٹانا پڑے گا۔ مثلاً رومان "لا محالہ طور پر کشتیوں، کاروانوں، درندوں، تاریکی
 کرداروں، بھوتوں، جمل سازوں، جاسوسوں، حسین لیکن بدتماش عورتوں،
 پستو لوں اور خنجروں" سے عبارت نہیں ہے۔ حالانکہ جمیز جس وثوق سے ان
 چیزوں کو رومان سے خارج کرتا ہے۔ دوسرے لوگ شاید اس پر آمادہ نہ
 ہو سکیں کیونکہ رومان میں یہ چیزیں بھی کام آتی ہیں۔ لیکن ہر شخص کو جمیز کی اس
 بات سے پورا پورا اتفاق ہو گا کہ سنسنی خیز قصوں میں مشترک عنصر "خطرے" کا
 مقابلہ کرنا ہے۔ اور تب وہ کہتا ہے کہ ہم میں سے بیشتر کی نگاہ میں وہ خطرہ
 جو کاروانوں اور جمل سازوں میں ہے اس مشترکہ اور محض خطرہ کے مقابلے
 میں بے حد حقیر ہے جس سے ہم کو اپنی روزانہ زندگی میں سابقہ پڑتا رہتا ہے
 "ہماری زندگی اور ہماری عزت ہر لمحے ان سبببہان لیوا خطرات
 کی زد میں رہتی ہے اور ان کا سدباب کرنے کے لئے ہمیں
 چشم زدن میں بڑے بڑے فیصلے کرنے پڑتے ہیں اور بڑے
 دلیرانہ اور جانبازانہ قدم اٹھانے پڑتے ہیں۔"
 رومان کو ہم کوئی "عجیب اور دور کی چیز" بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ یہ تو وہ

چیزیں ہیں جن کا ہمیں علم نہیں۔ حالانکہ رومانیک تو وہ چیز ہے جسے ہم بالواسطہ طور سے ہی مگر جانتے ہوں۔ ہم کسی ناول کو بھی فقط اس بنا پر رومانی نہیں کہہ سکتے کہ اُس کے ہیرو یا ہیروئن رومانی ہیں۔ "فلا ہیرو کے کردار مدام بویری سے زیادہ رومانی مزاج کس کا ہو سکتا ہے۔ لیکن اُس کے تجربوں کا جو دفتر فلا ہیرو نے پیش کیا ہے۔ اُس کو رومان سے دُور کی بھی نسبت نہیں ہے۔" ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ "کسی خاص وضع قطع اور پوشاک کے ہونے نہ ہونے سے کوئی بنیادی فرق پیدا ہوتا ہے۔" کیونکہ "اس وضع قطع کی ابتدا اور انتہا کب ہے۔"

تب ہمیں اس نتیجے پر پہنچنا ہے ،
 "مجھے تو رومان کی فقط ایک ہی عام اور مشترکہ صفت نظر آتی ہے جو ہر حال میں درست ہو۔ وہ ہے وہ تجربہ جو رومان میں پیش کیا جاتا ہے، رومان میں ہوتا جاتا ہے، تجربہ جو تمام قوموں سے آزاد ہوتا ہے، تجربہ جسے علاقے سے چھکارا مل چکا ہوتا ہے، جس میں کوئی الجھاؤ باقی نہ ہو، سبک دوش ہو اور اُلٹی شرطوں اور پابندیوں سے مستثنیٰ جن کو ہم عام طور پر تجربے

سے منسلک سمجھتے ہیں، جو تجربے کے گلے کا مار بن جاتی
 ہیں۔ رومان میں یہ تجربہ ایک ایسے میڈیم میں عمل پذیر ہوتا
 ہے جو تجربے کو منسلک حالات کی زحمتموں سے نجات دلا
 دیتا ہے۔"

اور جمیز آگے چل کر ایسی باتیں کرتا ہے جن سے خود اس کے فن کی تشریح
 ہوتی ہے،

"رومان میں انتہائی شدت اور داخلی کیفیت اس وقت پیدا
 ہوتی ہے جب ان منسلک حالات کو، قوم کے عام تجربوں
 کی قربانی میں ضرورت سے زیادہ اہتمام اور جلد بازی نہ
 دکھائی گئی ہو۔ رومان کو اپنے آپ کو کھلم کھلا بے نقاب
 نہیں کر دینا چاہئے۔ فریب نظر کی خاطر ہمیں تو یہ گمان بھی
 نہ ہونا چاہئے کہ کوئی چیز قربان کی گئی ہے۔"

ناول کے پوری طور پر ترقی یافتہ فن میں بقول جمیز "ایک پوشیدہ محض
 اسراف" (EXTRAVAGANCE) پایا جاتا ہے۔ ان ناول نویسوں میں جو
 تخیل سے کام لیتے ہیں۔ ہمیں فقط رومان یا فقط حقیقت نہیں ملتی بلکہ

ایک ایسی ہر نظر آتی ہے جو غیر معمولی طور پر بوقلموں اور مخلوط ہوتی ہے
عظیم ناول نویس میں "انتہا پسندی اور قطبیت کی آرزو اتنی شدید ہوتی ہے
کہ اس کی وجہ سے اس کی شخصیت ہی بطور ناول نویس کے بدل جاتی
ہے۔"

قطبیت کی شدید آرزو رکھنے کے معنی حقیقی اور رومانی دونوں چیزوں کو
گرفت میں لانے کے ہیں۔ جیمز کی رائے میں حقیقی وہ چیزیں ہیں جن کو ہم
دیر سویر کسی نہ کسی طرح جان ہی لیتے ہیں جن کو نہ جانتا ممکن ہی نہیں۔ رومانی
سے ان کی مراد وہ چیزیں ہیں جن کو دنیا بھر کی تمام مہولتوں، تمام دولتوں
تمام دلیرانوں، تمام نکتہ سنجیوں اور تمام مہم جوئیوں کے باوجود ہم براہ راست
طور پر کبھی جان نہیں سکتے۔ یہ چیزیں تو ہمارے خیال اور ہماری خواہش کے
بڑے حسین اور بڑے پیچیدہ چکر کاٹ کر ہی ہم تک پہنچتی ہیں۔

ان دیباچوں میں ہم ناول نویس کی مخلوط اور بوقلموں لہروں کا
قطبین کے مابین اس کے ذہنی انقلاب کا اور خیال اور خواہش کے چکر
کا ذکر بار بار پڑھتے ہیں۔ جیمز اس مسئلے کی باتیں بھی کرتا ہے جو ناول
نویس کے کرداروں کے ذہن میں ہوتا ہے۔ جو کچھ ان کرداروں پر پڑتی ہے

اُس کے اور جو کچھ اُن کا خیال ہے کہ اُن پر بنی ہے اُس کے درمیان۔
 جیمز اُس رشتے کو بھی ظاہر کرتا ہے جو کردار کے "عمل رکرتوت" اور
 اُس کے "جذبے" میں پایا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جیمز کی رائے
 یہ ہے کہ ناول اُس وقت تک اپنے حقیقی پیکر میں ظاہر نہیں ہوتا، اپنی
 شخصیت کو نہیں پہچانتا، جب تک کہ وہ قطبین یا ضدین کے مابین زندگی
 کے دائرے کا سراغ نہ لگائے۔ زندگی کا وہ دائرہ جو حقیقی اور خیالی کے
 اندر سے گزرتا ہے۔ جو معلوم بلا واسطہ علم اور معلوم بالواسطہ علم کے اندر
 سے گزرتا ہے۔ جو عمل اور جذبے کے اندر سے گزرتا ہے۔ امریکہ کے
 بہترین قصوں کی اکثریت جیمز کے اس معیار پر پوری نہیں اُترتی۔ ان
 قصوں نے تخیل کے اُس حلقے کی تکمیل نہیں کی ہے جس پر جیمز کو بے حد
 اصرار ہے۔ جیمز کے اس حلقے کو نامکمل چھوڑنے ہی سے اور رومان کے
 تعاصروں کو پورا کرنے ہی سے ان قصوں کو چار چاند لگے ہیں۔ مگر جیمز کو نہ تو
 اس کا علم ہے اور نہ وہ یہ مانتا ہے کہ اس طرح قصوں کا حُسن نکھرتا ہے
 یہی وجہ ہے کہ وہ اور اُس کے بکثرت متقدمین امریکی قصوں کی انتہا پسند
 غالی شکلوں سے محاصرت رکھتے ہیں۔ مثلاً براک ڈن براؤن، پول ہیلویل

اور ناکثر ہے۔

بہر کیف جیمز کا نظریہ ناول، اُس کا حلقہ زندگی کا تصور جس کی بدولت وہ اپنے ناولوں میں رومان کے بکثرت اوصاف کو عنم کریتا ہے، نہایت مکمل اور نہایت قابلِ احترام نظریہ ہے۔ جس طرح کہ اُس کے ناول نہایت مکمل اور نہایت قابلِ احترام امریکی تصنیف ہیں۔ چنانچہ ہم جیمز کے ہم وطنوں کے کارناموں کو جیمز کے اسی نظریے اور بہاوتات اُس کی اُنہی تخلیقوں کی کسوٹی پر پرکھیں گے۔ لیکن اندیشہ ہے کہ کہیں ہم اُس "جذبہ انتہا پسندی" پر ناپسندیدگی کا اظہار نہ کرنے لگیں جس کی ثنا خوانی جیمز اپنے زاویے سے کرتا تھا لیکن جو دوسرے زاویوں سے بھی کآمد اور لائقِ تعریف ہے۔

براک ڈین براؤن کے میلو ڈرامے

وائی لپیڈ

چارلس بروک ڈین براؤن بڑا ذہین آدمی تھا مگر اُس کی ذہانت اور فطنت میں عمق تھا وسعت نہ تھی۔ چنانچہ اُس کے ناول بھی اپنے اسلوب رنگ اور موضوع میں اسی تنگی کا شکار ہیں۔ پھر بھی پہلے باب میں جو تعلیمات پیش کی گئی ہیں، براؤن کے ناول اُن کی بڑی نمایاں مثال ہیں۔ براؤن کے ناولوں میں مرعزادی تاثر — تو خیر بالکل نہیں ہے یا ہے تو بہت خفیف ہے۔ لیکن ان میں میلو ڈرامے کی، جو امریکی رومان کا ایک اہم عنصر ہے، افراط ہے۔ براؤن پہلا امریکی ناول نگار ہے جس نے میلو ڈرامے کو معنی خیز انداز میں استعمال کیا۔ لہذا ہم اُسے بعد کے رومان نویس ناول

نکاروں کا حقیقی پیش رو کہہ سکتے ہیں۔

چارلس بروک ڈین براؤن نے ۱۷۹۸ اور ۱۸۰۱ء کے درمیان چھ

ناول لکھے۔ EDGAR HUNTLY — ORMOND — WIELAND

JUNE TALBOT اور OLARA HOWARD — ARTHUR MERVYN

عام رائے یہی ہے کہ وائی لینڈ ان سب میں اچھا ہے اور یہ رائے صحیح ہے
کیونکہ یہ کتاب حسن اور ہیبت سے لبریز ہے۔ وائی لینڈ یوں بھی ایک ممتاز
ذہنی تخلیق ہے۔ حالانکہ براؤن کے دوسرے ناولوں کی مانند اس میں بھی
جلد بازی سے کام لیا گیا ہے اور اس کی سطح بھی ناہموار ہے۔ ناول نویس کی
حیثیت سے براؤن میں بہت سے نقص ہیں۔ یہ وہ نقائص ہیں جن کو گاتھک
(ہیبت ناک) قصوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ براؤن بھی ابتداء گاتھک
قصوں ہی سے کرتا ہے لیکن جلد ہی ان سے کنارہ کش ہو جاتا ہے۔ امریکہ
میں ناول نے بعد میں جو ترقی کی اس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو براؤن کی
یہ کنارہ کشی بڑی معنی خیز بن جاتی ہے۔ براؤن کے ناولوں میں بعض حصے بڑے
نمائشی، آرائشی اور روکھے پھیکے ہوتے ہیں۔ ابھی پڑھنے والا ان اکتاہٹوں پر
قابو نہیں پا چکا کہ اسے نہایت سنسنی خیز واقعات سے دوچار ہونا پڑتا ہے

مگر ان واقعات کی تشکیل بڑی بھونڈی ہوتی ہے۔ ساتھ ہی کردار بھی نہایت
 مہمل کرتب دکھانے لگتے ہیں اور خطابت شروع ہو جاتی ہے۔ حتیٰ کہ وائی
 لینڈ میں بھی براؤن کی تحریر میں بڑی عجلت اور لاپرواہی نظر آتی ہے۔ اُس
 کے پلاٹ بھی عام طور پر خراب ہوتے ہیں۔ وہ سامنے کی غلطیوں کو بھی درست
 نہیں کرتا اور نہ اُن ملے بے جوڑ باتوں کو خارج کرنے کی زحمت اٹھاتا ہے۔
 البتہ وائی لینڈ اور ایڈگر ہنٹلی کے پلاٹ خون کو گرہ مادیتے ہیں۔ اس کے
 باوجود براؤن میں حقیقی ذہانت اور غیر معمولی اختراعی قابلیت ملتی ہے اور
 یہی وہ ذہانت تھی جس کے سبب سے شیلی، کپٹس، دہیرلٹ اور کوپر وہاں تھورن
 اُس کی تحریروں کے شیدائی تھے۔ براؤن اُس حقیقت نگاری کا ماہر نہ تھا
 جو آدمی کو چونکا دے اور جس سے دل پر چوٹ لگے۔ چنانچہ فلاڈلفیا کی شہری
 زندگی کے جو مناظر اُس نے پیش کئے ہیں اُن سے اس دعویٰ کی تصدیق ہوتی
 ہے۔ البتہ نسوانی احساسات و جذبات سے وہ بخوبی واقف تھا۔ چنانچہ
 ORMOND میں CONSTANTIA DUDLEY کی شخصیت نگاری میں اور
 اپنے آخری دونوں ناولوں کی ہیروئنوں کے کردار کی نقش کشی میں اُس نے عورت
 کی فطرت کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ شاید ہنری جیمز سے پیشتر کا کوئی

امریکی ناول نگار اس فن میں اُس پر سبقت نہیں لے جاسکتا۔ مگر یہ کوئی بہت
 بڑا کارنامہ نہیں ہے کیونکہ کوپر، ہاتھورن اور میل ویل جیسے امریکی ناول نگار
 بھی عورتوں کے حقیقی خاکے ہمدردی سے نہیں کھینچ سکتے تھے۔ لیکن براؤن
 کے اصل جوہر میلوڈرامہ میں کھلے ہیں۔ اسی کے طفیل وہ ہیبت ناک گاتھک
 ناولوں کے عظم سے نکلا اور پھر چیزوں کا نظارہ کرنے کے لئے اس
 مخصوص بصیرت کی ابتدا کی جو ہمیں اکثر امریکی ناولوں میں نظر آتی ہے۔ اس
 رویت یا بصیرت کو ہم ایک طرف مجرد علامات و تصورات کی اور دوسری
 طرف سائیکی (نفس و شعور) کی پیچیدگیوں کی، ایک شدت آمیز، پراسرار اور
 پرہیزگار نمائندگی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ براؤن کی حقیقی، گو قبل از وقت، جدت
 طرازی کو اُن اوصاف سے منسوب کیا جاسکتا ہے جن کو وہ خود ایک گمباب
 ناول کے لئے ضروری سمجھتا تھا: ذہن کی قوت "اور عقل کی توانائی"۔ اپنی
 اوصاف اور اپنی خالص ناول نویسانہ صلاحیت کی بدولت براؤن امریکی ناول
 کے آغا میں ایک اہم مقام کا مستحق ہے۔ جیسا کہ سلیم کاؤس نے لکھا ہے
 وہ اس تاریک رومانی لہر کا موجد ہے جو امریکی روایت میں ایک سرے سے
 دوسرے سرے تک ممتدی ہے۔

براؤن کا وہن کتابی تھا۔ چنانچہ وائی لینڈ میں وہ اثرات جھلکتے ہیں جو
 اس ذہنیت کا باعث بنے۔ اپنے عہد کی ریڈیکل رُوح اُسے بڑی دلکش
 نظر آتی تھی اور وہ اس کی طرف کھینچتا تھا۔ فرانسس کے فلسفے اور سیاسی نظریوں
 سے وہ کم سنی ہی میں آگاہ ہو چکا تھا۔ اس کے خیالات و عقائد کی تشکیل میں
 جو کمی رہ گئی تھی اُسے Godwin کی "سیاسی عدلیہ" (۱۷۹۳) اور —————
 WOLLSTONECRAFT کی "عورتوں کے حقوق" (۱۷۹۲) نے پورا کر دیا۔ چنانچہ
 اُن کی کتابوں پر گارڈون کے ناول CALEB WILLIAM (۱۷۹۴) کی بڑی
 گہری چھاپ ملتی ہے۔ اُس نے انگریز، یونانی اور رومن مصنفوں کا بھی کثرت
 سے مطالعہ کیا۔ حالانکہ یونانی اور رومن مصنفوں کے مفہوم کا بڑا سطحی اور اک
 اُس کو ہے۔ اُس نے رچرڈ سن کے جذباتی ناول ہنریڈ کلف کے گاتھک
 ناول اور ہیج اور مال کرافٹ کے نام نہاد نظریاتی ناول بھی بڑے غور سے
 پڑھے ہیں۔ چنانچہ روسو کی تہذیب اور رومانی جرمنی کے شاعرانہ اسرار وائی
 لینڈ گھرانے کے دیہاتی مسکن میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ حالانکہ یہ جگہ امریکہ میں
 دریائے SCHUYLKILL پر واقع ہے۔

وائی لینڈ کی کہانی رچرڈ سن کے انداز میں ایک عورت کے طویل خط

یا یادداشت کی شکل میں بیان کی گئی ہے۔ حادثات کی شدت اور ہیبت
 سے عورت کے ہاتھ کانپنے لگتے ہیں۔ لیکن اُسے تو یہ واقعات بیان کرنے
 ہیں کیونکہ حق گوئی اُس کا فرض ہے اور اخلاقی سبق دینا اُس کی ذمہ داری۔ اس
 عورت کا نام کلیرا والی لینڈ ہے۔ وہ کتاب کے بد نصیب ہیرو کی بہن ہے
 وہ خط میں بتاتی ہے کہ کس طرح ان کا باپ جرمنی سے ہجرت کر کے امریکا آیا
 اور اپنے لئے فلاڈلفیا کے نواح میں ایک چھوٹی سی زمینداری حاصل کر لی اور
 آرام سے رہنے لگا۔ کچھ عرصے بعد اُس پر مذہبی جنون کا غلبہ ہوا۔ چنانچہ اُس
 نے گھر کے نزدیک ہی دریائے سکائیل کیل کے ساحل سے ہٹ کر ایک
 پہاڑی پر نوکری کی ساخت کا ایک خوبصورت سا معبد تعمیر کروایا۔ وہ وہاں پر
 اور آدمی رات کو اس معبد میں عبادت کرنے جاتا۔ ایک رات گھر والوں
 کو معبد میں تیز روشنی نکلتی نظر آئی۔ لڑکے بھاگے ہوئے گئے تو بوڑھا دای
 لینڈ مردہ پڑا تھا۔ کسی نامعلوم شخص نے اُسے قتل کر کے اس کے کپڑوں میں
 آگ لگا دی تھی یا پھر یہ آگ خود بخود لگ گئی تھی۔

نوجوان دای لینڈ اپنی بیوی کیتھرین اپنی بہن اور اپنی بیوی کے بھائی
 کے ساتھ دیہات کے اُس پُر فضا اور پرسکون ماحول میں خوش

خوش زندگی بسر کرتا ہے۔ یہ لوگ اپنا سارا وقت مطالعہ، موسیقی، فلسفہ نہ
گفتگوؤں اور کھیل تماشوں میں صرف کرتے ہیں۔ وائی لینڈ پر کالون ارم کا ہلکا
سہاثر ہے اور اس کے باعث ان کے مباحثوں اور مکالموں میں خودی بہت
گہرائی آجاتی ہے۔ PLEYEL کی زندہ دلی سے اُن کی محفل میں شگفتگی آتی ہے
کیونکہ اُس کی باتوں میں عہد گئی ENLIGHTENMENT کا شگفتہ تشکک متا ہے
خواتین بڑی ذہین اور ذکی اہل ہیں اور اُن کی موجودگی سے ماحول حسین اور خوش
گوار ہو جاتا ہے۔

تب ناول کا حقیقی ہیرو یا ہیروئین نمودار ہوتا ہے۔ سرگزشت کھنے
والی خاتون یہاں پہنچ کر اپنے جذبات پر قابو نہیں پاسکتی۔ وہ بے اختیار چیخ
اٹھتی ہے۔ "اے سب سے مہلک انسان! تیری صورت یاد کرتی
ہوں تو میرا خون جم جاتا ہے اور میری انگلیاں سُجھ جاتی ہیں۔" اور وہ
کارون کا سراپا کھینچتی ہے جس کی لڑکھڑاتی چال سے ابتدا میں تو یہ خیال گزرتا
ہے کہ وہ کوئی دیہاتی گنوار ہو گا لیکن اُس کے اُداس اور پیلے چہرے اور
دھنسی ہوئی آنکھوں سے اُس کے مردانہ اوصاف بہت جلد نمایاں ہو جاتے
ہیں۔ ان آنکھوں میں قیامت کی چمک اور دلکشی ہے اور اُداسی میں بلا کی شیرینی

ہے۔ ابدی وہ نور دی اور ہم جوئی اُس کے گرد حائل کئے ہوئے ہیں اور اُس کی شخصیت بڑی پُر اسرار نظر آتی ہے۔ مگر اسی کے ساتھ اُسے دیکھ کر یہ خیال بھی ذہن میں آتا ہے کہ تباہ و برباد ہونا اس کی قسمت میں لکھا ہے۔ اور انسان اس پر ترس کھانے لگتا ہے۔ یہ کردار مسز ریڈ کلف کے ناول اٹلین کے کردار شد وئی سے بہت مشابہ ہے۔

کارون کو جانوروں کی بولی بولنے کا بڑا ملکہ ہے مگر وہاں کسی کو اس بات کا علم نہیں ہے۔ اب وہ اپنے اس ہنر کا تجربہ ان لوگوں پر کرتا ہے۔ یہ پُر اسرار آوازیں وائی لینڈ کے کان میں بھی بڑتی ہیں اور آہستہ آہستہ اُسے یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ اپنے باپ کی مانند اُس پر بھی مذہب کا جنون طاری ہو رہا ہے۔ وہ ایک آواز سنتا ہے جو کارون کی آواز نہیں ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ یہ آواز غیب ہے جو اُس کو حکم دے رہی ہے کہ اپنی بیوی اور بچوں کو قتل کر دے۔ چنانچہ وہ اپنی بیوی اور بچوں کو قتل کر دیتا ہے۔ براؤن نے اس حادثہ کی تائید میں پن سلوینیا کے ایک کاشتکار کا واقعہ بیان کیا ہے جس نے اپنے گھروالوں کو ایسی ہی غلط فہمی میں قتل کر دیا تھا۔ اُس نے بعض شہادتوں سے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ جانوروں کی بولیاں

بولنے کا حکم انسان میں موجود ہے۔ وہیٹرنے وائی لینڈ پر تبصرہ کرتے
 ہوئے کہا تھا کہ یہ کتاب دراصل مذہبی جنون کے خلاف ایک آواز احتجاج
 وطن ہے۔ اور یہ درست ہے۔ کتاب کا وہ محرک اجس میں وائی لینڈ میں
 قلب ماہیت ہوتی ہے اور اس کو احکام خداوندی "ملتے ہیں" اپنی "عظیم و
 لطیف ہیبت ناک" میں یونان کے المیہ شاہکاروں سے کسی طرح پست
 نہیں ہے۔ لیکن بد قسمتی سے اس جنون کے موضوع کا سارا تاثر براؤن کے
 ہاتھوں میں پہنچ کر بالکل ضائع ہو جاتا ہے کیونکہ ناول کے سٹیج پر زیادہ وقت
 کاروں کے ساتھ کلیر کے بھاگ جانے کا قصہ ہی کھیلا جاتا ہے اور اس
 ہنگامے میں جنون کا موضوع بالکل دب جاتا ہے۔

کاروں پہلے تو کلیر کی ملازمہ کو اپنی جسنی ہوس ناک کا شکار بناتا ہے۔
 تب اسی ہوس اور ناقابل ضبط جذبہ جستجو کے تحت وہ چھپ چھپ کر
 کلیر کی ڈائریاں پڑھتا ہے اور اس کی دوسری ذاتی چیزوں کو الٹ پلٹ
 کر دیکھتا ہے۔ وہ رات کے وقت بڑی بھیانک آوازیں نکالتا ہے۔ یہ
 آوازیں کلیر کو زنا اور قتل کی دھمکیاں دیتی ہیں اور کلیر اسہم جاتی ہے۔ کلیر
 پیل سے محبت کرتی ہے مگر کاروں پیل کو اس سے بدظن کر دیتا ہے لیکن

ایک رات جب دیوانہ وائی لینڈ قید خانے سے مغرور ہو کر گھر آتا ہے اور
 احکام خداوندی کے تحت کلیر کو قتل کرنے کو ہے، کارون اسی غیبی آواز
 کے پیچھے میں وائی لینڈ کو حکم دیتا ہے کہ وہ اس حرکت سے باز آجائے اس
 طرح کلیر کی جان بچ جاتی ہے۔ البتہ وائی لینڈ اپنے آپ کو چاقو مار کر
 ہلاک کر لیتا ہے۔ یہ وہی چاقو ہے جسے کلیر اپنے پاس رکھے ہوئے تھی۔
 تاکہ اگر کبھی کارون اُس کو فعل بد پر مجبور کرنا چاہے تو وہ اپنے آپ کو
 یا کارون کو اس چاقو سے ہلاک کر دے۔

کلیر کی رائیں کارون کے بارے میں بڑی متضاد ہیں۔ وہ کارون کی
 طرف کھینچتی چلی جاتی ہے حالانکہ اُسے یہ شبہ بھی ہے کہ اسی شخص نے میرے
 بھائی کو دیوانہ بنایا اور اپنے بیوی بچوں کے قتل پر اکسایا۔ چنانچہ کتاب کے
 آخری صفحات میں کارون ایک طویل تقریر کے ذریعہ کلیر کو بڑی آسانی
 سے یہ یقین دلا دیتا ہے کہ اگر وہ مجرم ہے تو بڑا عالی و ماخ اور نیک نیت
 مجرم ہے۔ درحقیقت اُس کے جرائم بڑے خفیف اور لائق درگزر ہیں۔
 کیونکہ اُس کے مقاصد بڑے شریف بلکہ عظیم تھے۔ البتہ حصول مقاصد
 کے لئے اُسے بعض اوقات مجبوراً ایسے ذرائع اختیار کرنے پڑے جن میں

اصول سے انحراف پایا جاتا تھا۔ کلیئر کارون کے لائوبالی پن —
 BOHEMIANISM اُس کی جذباتی بے راہ روی کو برداشت
 کرنے پر آمادہ ہے اور جانوروں کی بولی بول کر اُس نے جو کچھ کھائے
 اُن سے درگزر کرتی ہے۔ کیونکہ کلیئر کی رائے میں اُس کی یہ بد اعمالیاں
 انسانی طریقہ کار سے مناسب رہتی ہیں اور اُن کے اعلیٰ مقاصد ہی اُن
 کا جواز بنتے ہیں۔ رہے یہ اعلیٰ مقاصد، سو اُن میں انقلابی، اخلاقی اور بلند
 سیاسی نصب العین کی جھلک ملتی ہے۔

ان بلند نصب العینوں کی نوعیت کا علم ہمیں ایک اور یادداشت
 سے ہوتا ہے۔ یہ دستاویز بظاہر وائی لینڈ ہی کا ایک منکڑا ہے مگر پہلی
 بار ۱۸۰۳ء میں کارون کی سرگزشت کے نام سے چھپی۔ اس سرگزشت کے
 مطابق جانوروں کی بولی بولنے والا کارون آئ لینڈ کا باشندہ تھا۔ وہ جوان
 ہوا تو لڈونامی ایک رئیس نے اُسے اپنی سرپرستی میں لے لیا۔ لڈو اعتقاد
 کے اعتبار سے انتہا پسند تھا اور ملک کی کسی انقلابی تحریک میں حصہ لیتا تھا یہ
 تحریک رومن کیتھولک پادریوں کی ایک تنظیم سے بہت مشابہت رکھتی تھی
 یہ تنظیم انقلاب فرانس سے پیشتر یورپ میں خفیہ طور پر کام کرتی تھی اور کلیسا میں

کافی مقبول تھی۔ براؤن بھی اس تحریک کو پسند کرتا تھا۔ لٹلوہرمنی کے مشہور فلسفی نیتشے
 کی مانند مطلق العنانی اور آزاد روی کا قائل تھا۔ چنانچہ وہ اپنے شاگرد کاروین کو بھی
 اخلاقی بے راہ روی کا سبق دیتا ہے۔ روزانہ کے امور میں من مانی کرنے کی تلقین
 کرتا ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے تمام عقائد اور اداروں سے نفرت کرنا سکھاتا
 ہے۔ اور چند سال تک "مشقت، تمنا اور تفکر" کی زندگی گزارنے کا مشورہ دیتا
 ہے جس کے بعد وہ "ٹوٹ پونجیہ دماغوں" سے اوپر پرواز کر سکے گا۔ اس میں تو ہی
 اوصاف پیدا ہو جائیں گے اور وہ بنی نوع انسان کی قسمت کا فیصلہ کر سکے گا خیالی
 محل بنانے والے یہ دونوں بد معاش — لٹلوہ اور کاروین — جنہیں
 براؤن کے ذہن نے تخلیق کیا، گاڈون کے تصورات کا ایک ترمیم شدہ عکس ہیں
 براؤن نے گاڈون کے اسلوب، اس کے گاتھک تاثرات، اُس کی بلاغت
 اور اُس کے مفلوک الحال شاگرد بد معاش اُشناو کے موضوع سے بہت کچھ
 اخذ کیا ہے۔ البتہ براؤن نے اس میں دو ایک باتوں کا اضافہ کر دیا مثلاً کتاب
 کا خیالی رنگ، اُس کی عالی و ماعنی اور جس طرح کلیہ جیسی بے گناہ لڑکی کو ایک
 ذہین و طباع بد معاش بڑی بے رحمی سے اپنا تختہ مشق بناتا ہے۔ اُس پر دبا دبا
 اظہارِ ناپسندیدگی۔ پو، ٹاتھورن اور جیمز نے اس یادداشت کے اصل مفہوم

میں تو تبدیلی نہیں کی لیکن اس کی تفصیلات کو بدل کر اسے خوب خوب استعمال
کیا ہے۔

براؤن کی شخصیت کے بھی کئی رُخ ہیں۔ انسان دوست براؤن کاؤن
اور لڈلو کی مذمت تو ضرور کرتا ہے مگر ان کرداروں کو وہ بے حد پسند بھی کرتا
ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وہ قاری جن کے دل میں اُبال آتا ہے اور جن میں غور و
فکر کی قوت موجود ہے، وہ ان کرداروں میں دلکشی محسوس کریں گے اور مصنف
کی اس رائے سے اتفاق کریں گے کہ ناول کے موضوعات منتخب کرنے میں
سب سے اہم نکتہ کردار کا حُسن سیرت نہیں ہے بلکہ جس چیز کا سب سے زیادہ خیال
رکھنا چاہئے وہ کرداروں کے دماغ کی رفعت، لطینیت اور عظمت ہے
اور یہ کہ انہوں نے اپنی ان صلاحیتوں کا اظہار کس طرح کیا ہے۔ بُرے مقاصد کی
تکمیل کے لئے بھی بڑی مستعدی اور ذہنی قوت درکار ہوتی ہے اور اس کی
نقش گری بہت مفید ہو سکتی ہے۔ افادیت میں کلام نہیں مگر اخلاقی ملحوظات
سے قطع نظر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ براؤن نے اپنے بد معاش ہیروؤں میں اپنی
ذات کا ایک جز داخل کر دیا ہے۔ ان بد معاشوں میں ناول نگار کے چند اوصاف
بھی نظر آتے ہیں۔ مثلاً کاروں کو پسین ہی میں یہ اندازہ ہو گیا کہ اس میں دوسروں کی

آوازوں اور حرکات و سکنات کی نقالی کرنے کی بڑی صلاحیت موجود ہے۔
 اسی طرح ان بدعاشوں میں تحقیق و تجسس کا بے پناہ شوق بھی پایا جاتا ہے جس کے
 باعث وہ بڑے بے رحم اور بے درد ناظر نظر آتے ہیں۔ وہ تعویذ بگھارنے
 اور سوانگ بھرنے میں بھی کمال رکھتے ہیں۔

براؤن کا دوسرا ناول (جو وائی لینڈ سے اہمیت میں کم ہے) ایڈگر ہنٹلی
 (ADGAR HUNTLEY) ہے۔ اسے پڑھ کر طبیعت میں بڑا ہیجان اٹھتا ہے
 اس کتاب میں بھی براؤن نے عمل کی سرعت کو غیر معمولی نفسیاتی کیفیات،
 فلسفانہ تاثرات اور ایک آسیب زدہ فضا کے شبانہ سے ملا دیا ہے۔ یہاں
 میں گانگنک ناولوں اور ان کے یورپی محلات، پادریوں اور زمین و وز محسوس
 سے اپنی ناخوشی کا اظہار کرتا ہے اور اعلان کرتا ہے کہ وہ خالص دیسی مواد
 استعمال کرے گا۔ مگر تاثر میں کوئی کمی نہ آنے دے گا۔ ایڈگر ہنٹلی کسی حد تک
 ایک سانسوسی کہانی ہے کیونکہ پوری کتاب میں اصل سوال یہ ہے کہ ہنٹلی
 کے دوست والد گریو کو کس نے قتل کیا۔ براؤن کا ناول دو حصوں میں بٹا ہوا
 ہے اور دونوں حصوں کا جوڑ بہت ڈھیلہ ہے۔ پہلا حصہ نسبتاً کم دلچسپ ہے
 اس حصے میں CALITHERO کی ابتدائی زندگی کے حالات بیان کئے گئے ہیں

یہ شخص کارون سے ملتا جلتا ہے البتہ وہ کارون کی ذہنی بیاقتوں سے محروم
 ہے۔ یہ شخص بھی آرٹھریٹک کا باشندہ ہے اور ایک حادثہ قتل کے بعد امریکہ
 بھاگ آتا ہے۔ اس کتاب سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ آرٹھریٹک بد معاشوں
 کا اڈا ہے، کلائیٹھرو بے گناہ ہے مگر اس حادثے کا اس پر ایسا اثر ہوتا ہے
 کہ وہ پاگل ہو جاتا ہے۔ وہ نیند میں چلتا ہے۔ گاؤں گاؤں گھومتا پھرتا ہے
 غاروں میں پناہ لیتا ہے اور روتا ہے۔ اور یہ سب کچھ محض اس کے قیاس کا
 کہ شہ ہے۔ ہتھکے بھی نیند میں چلنے لگتا ہے مصنف کی یہ ترکیب بڑی اثر انگیز
 ہے اور اس سے اس نے خوب کام لیا ہے۔ کتاب کے دوسرے حصے
 میں ہتھکے کے وہ تجربات وہ نہیں ہیں جن کو وہ کلائیٹھرو کی جستجو میں سرانجام
 دیتا ہے۔ اس حصے میں بعض مناظر ایسے ہسیب ہیں کہ بدن کے رنگے کھڑے
 ہو جاتے ہیں۔ کہیں جنگلی درندوں سے بڑبھڑیں ہوتی ہیں۔ کہیں ریڈ انڈین
 قبیلوں سے خونی مقابلے ہوتے ہیں۔ عزم خوف، دہشت اور ہیبت کا
 پورا ماحول بڑی سچائی سے پیش کیا گیا ہے اور داستان کا زور بعض واضح ناممکنات
 کے باعث بھی ٹوٹنے نہیں پاتا۔ کوپرنس نے "سماوس" کے دیباچے میں ہتھکے
 کے غار کے اندر پھرتے اور ریڈ انڈینوں سے خون ریز مقابلے کا مذاق اڑایا

ہے حالانکہ کوپر دائی لینڈ کا بڑا مداح ہے لیکن حیرت ہے کہ خود کو پر
 کے یہاں بھی بالکل ایسے ہی مناظر ملتے ہیں اور اس میں ذرہ برابر شبہ نہیں
 کہ LEATHER STOCKING کے مصنف نے براؤن کی تحریروں سے
 استفادہ کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ابتدائی امریکی ادب کی تاریخ میں
 اس منظر سے زیادہ طبع زاد اور اثر انگیز ذکر کسی دوسرے مصنف کی تحریر
 میں نہیں مل سکتا۔ اس حقیقت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم براؤن
 کی اس کتاب کا مقابلہ پو کی THE PIT & THE PENDULUM سے
 کرتے ہیں۔ براؤن کی کتاب میں منٹلے ایک غار کی تہ میں خواب سے بیدار
 ہوتا ہے اور اندھیرے کی وجہ سے یہ فیصلہ نہیں کر سکتا کہ دراصل وہ ہے
 کہاں پر۔ اسی قسم کا ایک حادثہ پو کی تصنیف میں بھی ملتا ہے۔ ایڈگر منٹلے
 کی سٹینک دور افتادہ فارموں، اور پچی پچی پہاڑیوں، سرسبز وادیوں اور جنگلوں
 تیز و چشموں، دلدلوں، غاروں، کھاڑیوں، طوفانوں اور آندھیوں، پوشیدہ
 رہ گزاروں اور انڈین پناہ گاہوں میں ہوئی ہے۔ چنانچہ براؤن بجا طور پر
 یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ اُس کے ناول کی دیران فضا ناول امریکی ہے اس
 سے مصنف کے اس خیال کی صداقت بھی ثابت ہو جاتی ہے کہ اگر کوئی

شخص خارجی چیزوں کا مطالعہ فقط اپنی آنکھوں سے کیے اور یورپی نمونوں
 کو فقط اپنے مذاق کی تہذیب کی خاطر استعمال کرے اور اپنے قصے کو منظر
 کے حقیقی اور عجوبہ پہلوؤں سے ہم آہنگ کرے تو وہ شخص کم از کم طبع زاد
 اور جدت طراز کہے جانے کا ضرور مستحق ہوگا۔

براؤن جس وقت ایڈگریٹلے کے دیباچے میں گاتھک رومان سے
 اپنی بے تعلقی کا اعلان کرتا ہے تو اس کی مراد بلاشبہ مسٹر ریڈ کلف، مونک
 لیوس اور گودون جیسے مصنفوں کی تحریروں سے ہوتی ہے۔ ان مصنفوں کی
 تحریروں میں کم و بیش آرائشی اور پُر تصنع ہوتی ہیں اور یہ دوسرے درجے کے
 مصنف ہیں حالانکہ بعض اوقات ان کے قصے بڑے پُر تاثیر اور بڑے
 ہیجان خیز ہوتے ہیں۔ وائی لینڈ میں براؤن نے ان مصنفوں کی ٹیکنیک کہیں
 نہیں ضرور استعمال کی ہے۔ اسی طرح ہم ایڈورڈ ہینکے کو بھی اسی لحاظ سے
 گاتھک قصہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا سارا لہجہ (TONE) گاتھک ہے ہیبت
 حیرت اور دہشت سے یہاں بھی تاثر میں شدت پیدا کی گئی ہے۔ اس کا
 رنگ یہاں بھی چوکھا ہے اور اسی سے تاثر میں شدت پیدا کی گئی ہے یہاں
 بھی کرداروں کی غیر معمولی نفسیاتی کیفیات کو اُبھارنے پر زور دیا گیا ہے البتہ

یہ تمام واقعات امریکہ کی دیہاتی اور سرکاری فضا میں پیش آتے ہیں۔ اس سے گاتھک تاثر کی قدر سے نفی ہو جاتی ہے۔

مرتبہ اصطلاح میں لفظ "گاتھک" کا اطلاق دیگر امریکی ناولوں پر بھی ہوتا ہے۔ مثلاً میلویں کی *PIERRE* اور فاکنر کی *ASSALOM-ABSALOM* کو بھی گاتھک کہا جاتا ہے۔ چنانچہ اب اس اصطلاح کا دائرہ مسز ریڈ کلف کے قبیلے کی تصنیفات تک محدود نہیں رہا۔ بلکہ کافی وسیع ہو گیا ہے۔ اب جس تصنیف میں بھی دہشت و خونریزی، اسرار و استعجاب، مستعبد واقعات۔ (IMPROBABILITIES) روگی جذبات اور پیچیدہ و مبالغہ آمیز زبان موجود ہو اُسے گاتھک کہہ سکتے ہیں۔ یہ ایک مفید اصطلاح ہے مگر کبھی کبھی اسے "میلو ڈرامے" سے گڑبڑ کر دیا جاتا ہے۔ اس لئے مناسب یہی ہے کہ میلو ڈرامہ کو تعظیم اور گاتھک کو مخصوص مفہوم میں استعمال کیا جائے۔ گاتھک ناول ایلیزبتھ کے عہد کے شیخ اور میلو ڈرامہ سے نکلا ہے اور بعد کی تخلیق ہے۔ چنانچہ تاریخی اور لسانی اعتبار سے گاتھک ناول کو ہم میلو ڈرامہ ہی کی ایک ضمنی صنف کہہ سکتے ہیں۔

میلو ڈرامہ۔ براؤن کی مدح بطور حقیقت نگار کے کرنا، شہری زندگی

اور زرد و بنجار کے جو نقشے اُس نے اُرمینڈ اور آرکٹر میلروین میں کھینچے ہیں اُن کی تعریف کرنا، عورتوں کی ذکی الحسی سے اُس کی آگہی پر اظہارِ خوشنودگی کرنا اور اُس کے کسبِ نیکز اسرار و حادثات کو اگر وہ بعید از قیاس ہوں تو اُن کی مذمت کرنا ہمارے فن تنقید کی پُرانی ریت ہے اور یہ بات سمجھ میں بھی آتی ہے کیونکہ براؤن حقیقت نگاری کے حق میں تھا اور اکثر اوقات اس کی حقیقت نگاری بہت کامیاب ہے۔ یہ اصول بھی اپنی جگہ مسلم اور ضروری ہے کہ ناول کا دامن تقدیر حقیقت نگاری سے ہمیشہ بندھا رہا ہے اور بندھا رہے گا۔ بہر کیف پھر بھی یہ واقعہ ہے کہ براؤن کی لسانی اور میلوڈرامائی ہیئت میں ہیں وہ اوصاف نظر آتے ہیں جو بعد میں پو، ٹاٹھورن، میلوئل، ٹاکسٹر اور جیمز میں نمایاں ہوئے۔

پیرنگٹن نے اپنی تصنیف *MAIN CURRENT OF AMERICAN THOUGHT*

میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ براؤن کے ناولوں کی میلوڈرامائی دراصل وہ میل ہے جس نے حقیقت نگاری کے خالص سونے کو کھوٹا کر دیا ہے۔ وہ اس میلوڈرامے کے اثر کی مذمت کرتا ہے اور اسے اس بات کا رنج ہے کہ میلوڈرامے میں پڑ کر امریکی فنکاروں نے نصف صدی تک امریکہ کے خالص دینی فن ناول نویسی کی ترقی کو

مسخ کرنے میں حصہ لیا۔ ظاہر ہے کہ پیرنگٹن بھی امریکی ادب کے بیشتر نقادوں
 کی مانند میلو ڈرامائی میلانات کو اخلاقیات اور سیاسیات میں رجعت پسندی
 کی علامت سمجھتا ہے۔ حالانکہ دوستوں کی، کانزہ و ڈاؤر جیمز نے اگر اپنے رجعت
 پسندانہ عقائد میلو ڈرامہ کے ذریعہ ظاہر کئے تو ان سے پہلے یوری پیڈین، مارلو
 اور ڈکنس نے میلو ڈرامے ہی کو اپنے ترقی پسندانہ عقائد کے اظہار کا وسیلہ
 بنایا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ اکثر لوگ میلو ڈرامے کے لفظ کو فقط بڑے معنی میں
 یا علامت آمیز مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ حالانکہ میلو ڈرامہ ایک نہایت
 قدیم اور نہایت معزز صنف سخن ہے البتہ اس میں پستی کی گنجائش بہت ہے
 امریکی ناول کو تو میلو ڈرامہ کے طریقہ کار کو ذہن نشین کئے بغیر سمجھا ہی نہیں
 جاسکتا۔

وائی لینڈ کی دنیا میلو ڈرامائی دنیا ہے۔ یہ تضادات کی دنیا ہے اس میں
 مائی کے فلسفہ نور و ظلمت کی ثنویت ملتی ہے۔ یہاں کے دلیہ میں اہرنی خصوصیات
 میں اور ہیرو میں الوہی اوصاف۔ یہاں کے افراد میں زمین آسمان کا فرق ہے
 اور چیزیں الگ الگ خانوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ یہ فرق مٹایا نہیں جاسکتا البتہ
 ثنوت و دہشت، پیسیت ناکی اور بھیانک پن، دلیری اور محبت یا موت

کے مافوق الفطرت تجربات کی بدولت ان سے گریز کیا جاسکتا ہے۔ عام
 میلوڈراموں کی مانند یہاں بھی ایک مظلوم شخصیت ملتی ہے جس کو بڑی بے دردی
 سے تنہا یا جاتا ہے۔ رسوم اور روایت کی پابندی بڑی شدت سے ہوتی ہے
 جس کی وجہ سے کھنچاؤ اور تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ وائی لینڈ میں جذبات بھی واضح
 اور قاعدے کے مطابق ہوتے ہیں۔ یہ جذبات بڑے طاقتور مگر محدود و سچے
 ہیں۔ کردار بھی دہشت اور مایوسی کی پستیوں سے اچانک مسرت اور شادمانی
 کی بلندیوں تک پہنچ جاتے ہیں۔ کتاب کی زبان بھی بے حد رسمی اور خطیبانہ
 ہے۔ یہ درست ہے کہ براؤن "اُسے محبت ہو گئی" کی جگہ "وہ اُلفت کے غم
 سے نہ بچ سکا" لکھتا ہے۔ لیکن یہ شکایت وہی کرے گا جس نے اصل نکتے کو
 نظر انداز کر دیا ہو۔ ایک پُر شکوہ خطیبانہ زبان، کلاسیکی رقص کے بھاؤں کی طرح
 کتاب کی جمالیاتی کفایت شعاری کے لئے مفید ہوتی ہے۔ جیسے مکالمے میں
 معقولیت۔ اسی لئے یہ اعتراض بھی ہے کہ براؤن کے کردار حقیقی نہیں ہوتے
 لیکن یہ اعتراض کرتے وقت ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ میلوڈرامائی طریقہ کار
 کا تقاضا ہی یہ ہے کہ کردار کسی حد تک خبر دورسی CONVENTIONALIZED
 ہوں تاکہ عمل کی انتہائیوں میں وہ انسان کم اور خیالات اور قوتوں کے تصادم

کا محور زیادہ نظر آئیں۔ آخر میں ہمیں براؤن کی ایک بڑی ماڈرن خصوصیت
 یہ ملتی ہے کہ وہ سیاست کو ایک میلو ڈرامائی عمل خیال کرتا ہے مگر وہ اس
 تصور سے کام نہیں لے پاتا۔ اس تصور سے ہاتھورن نے *THE BLITH*
 میں خوب کام لیا ہے۔ اور جیمز نے تو *THE PRINCESS* میں اسے عروج
 پر پہنچایا ہے۔ درحقیقت *THE PRINCESS* امریکہ کا واحد سیاسی میلو
 ڈرامہ ہے جس کو دوستیوں کی، کونراڈ اور مارلو کے مقابلے میں پیش کیا جاسکتا
 ہے۔

براؤن صنف اول کا اہل قلم نہیں ہے مگر امریکی ناول میں اس کا حصہ
 کافی اہم ہے۔ براؤن نے میلو ڈرامے کی صنف کو مقامی مواد اور مقامی طویل
 پر منطبق کیا۔ اس سے میلو ڈرامے کے معیاری تاثرات میں ایک تیار رنگ
 اور نئی اہمیت اُجاگر ہوئی۔ اس طرح اس نے میلو ڈرامے کی روح کو
 امریکی بنایا۔ مگر براؤن کا اس سے بھی بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے میلو
 ڈرامے کے مختلف استعمال — جمالیاتی، نفسیاتی اور عقلی — نمایاں
 کر دیئے۔ اور میلو ڈرامے جیسی نسبتاً حقیر صنف ادب کا یہی وہ ہنرمندانہ
 استعمال ہے جس میں امریکی ناول نویس دوسروں پر سبقت لے جاتے

ہیں۔ کیونکہ یہاں میلو ڈرامے کا مقصد غیر محتاط اور سنسنی خیز واقعات کی نگارش سے بلند ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ ناول نویس میلو ڈرامے کی تجریدیت سے مبالغہ آمیز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اور مذہبی، اخلاقی اور بعض اوقات سیاسی عقائد و تصورات کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کی خاطر میلو ڈرامے کی اس صلاحیت سے بھی مستفید ہوتے ہیں جو اس میں مطلق اور ABSOLUTES AND ULTIMATES کو برسر کار لانے کی ملتی ہے۔ اس ادبی صنف میں ضدین و نقیضین کو ثابت کرنے کی جو صلاحیت پائی جاتی ہے، اس سے ہمارے ناول نویس طنز و بات تخلیق کرنے کا کام لیتے ہیں میلو ڈرامے میں شعور کے تاریک پہلوؤں کو نمایاں انداز میں اجاگر کرنے کی صلاحیت بھی ہے۔ چنانچہ ہمارے ناول نویس اس سے پیچیدہ ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کو ابھارنے میں مدد لیتے ہیں اور نفسیاتی اور اخلاقی تجزیہ کی خاطر نئے ڈرامائی مناظر تخلیق کرتے ہیں۔

میلو ڈرامے کے ان مختلف استعمالوں کے باعث ہی ایک حد تک اس صنف ادب میں وہ بے ضابطگی اور بے جوڑ پن پیدا ہوتا ہے جس کا ذکر پہلے باب میں کیا جا چکا ہے۔ مثلاً اکثر امریکی ناولوں میں جذبات

کی پیچیدگی "ملتی ہے لیکن ان کے کردار اور واقعات آسان اور عام فہم
 ہوتے ہیں میلو ڈرامے نے امریکی ناول نویسوں کو رسموں اور روایتوں کا
 ایک آسان سیٹ عطا کیا ہے۔ ہماری پوری ادبی تاریخ میں ان فراموش
 شدہ مصنفوں کے گھٹیا ناولوں کی افراط ہے جنہوں نے اس صنفِ سخن
 سے سنسنی پھیلانے اور جذباتیت دکھانے کے سوا اور کوئی کام نہیں کیا
 لیکن فقط یہ کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ ہمارے عظیم ناول نویس مثلاً
 ہاٹھورن، میلز، جیمز اور فاکس نے جن کی تحریروں پر براؤن کے ناولوں
 کی پرچائیں پڑی ہے۔ — میلو ڈرامے سے بلند ہو کر ہی بڑے المیہ یا طنزیہ
 فن کار نے بنے بلکہ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ وہ میلو ڈرامے کے مختلف
 استعمالوں کو جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے دریافت کرنے کے بعد ہی عظیم
 بنے۔ میلو ڈرامے کے ان استعمالوں کی وجہ ہی سے اس پیچیدہ فن کو
 عروج بھی ہوا۔ دوسرے لفظوں میں انہوں نے اپنے مخصوص انداز میں
 وہی کیا جو ان سے پیشتر سوفوکلیز اور دانٹے سے شکسپیئر تک شاعروں
 نے اور بالزک اور تان وال سے ڈکنز اور کوئزٹ تک ناول نویسوں
 نے کیا تھا۔

فن کی سب سے اعلیٰ صنف بلاشبہ ٹریجڈی ہے یا وہ سنجیدہ
 کامیڈی جو ٹریجڈی کی سرحدوں کو چھوتی ہے۔ مگر ٹریجڈی شاذ و نادر
 وہ بھی نہایت موزوں حالات میں، میلو ڈرامے کے آفاقی اور اہدی
 پس منظر سے آزاد ہوتی ہے۔ مثلاً کئی لحاظ سے یونانی نامک کے اکثر
 المیے درحقیقت میلو ڈرامے ہی ہیں۔ ٹریجڈی تو میلو ڈرامے کی گرفت
 سے اُسی وقت بلند اور آزاد ہوتی ہے جب کوئی ممتاز اور بھرپور کردار
 معنی خیز انداز میں پلاٹ کی جدت پھرت سے ملکر لیتا ہے۔ امریکی
 ناولوں میں نمایاں کردار تو بہت سے ملیں گے مگر ان کی شخصیتیں بڑی
 سپاٹ ہیں۔ اسی طرح جیمز ڈرائیئر اور فاکنر کے ناولوں کے علاوہ
 امریکی ناولوں میں ممتاز اور بھرپور کرداروں کا بھی فقدان ہے۔

امریکی ادب میں میلو ڈرامے کو بوممتاز اور نمایاں حیثیت حاصل
 ہے اس کے شاید کئی اسباب ہیں۔ ان میں سے بعض اسباب کی طرف پہلے
 باب میں اشارہ کر دیا گیا ہے۔ یہاں ہم فقط یہ عرض کریں گے کہ ناول کو
 قدرتی زاویہ سے دیکھنے کا میلان خانہ جنگی سے قبل کے مصنفوں کے مذہبی
 رجحانات کی دو بعیت ہے۔ چونکہ "ہینچرل" ناول اپنی روح اور مزاج

میں جبریت پسند سائنس سے بہت قریب ہے۔ اس لئے ہوا یہ کہ ایک
 نیا تخمیل پیدا ہوا اور بھرا، جو پرانے تخمیل سے اساسی طور پر مختلف بھی تھا اور
 کئی معنی میں مشابہ بھی۔ کیونکہ دونوں تخمیل انسانوں کا پیکر بطور میرو کے
 نہیں بناتے بلکہ اسے سرکش، بے لگام، ہولناک اور متضاد قوتوں کا مارا
 ہوا شکار سمجھتے ہیں۔

یہاں یہ اضافہ کہ دینا بھی مناسب ہوگا کہ میلو ڈرامہ ان ادیبوں کے
 لئے موزوں ہوتا ہے جن کی جڑیں کسی تہذیب میں گہری نہیں ہوتیں اور جو
 اس تہذیب کو برتتے نہیں ہیں۔ امریکی ناول نویسوں کا میلان عقیدہ اور
 نفسیات کی طرف ہے۔ وہ بڑی سے بڑی عوامی تحریکات اور ذہن کے
 اندر کے خفیف سے خفیف نمو حیات کو ہر دم گریزاں رہے ہیں بیان
 کرنے پر قادر ہوتے ہیں۔ لیکن اس سماجی تماشا گاہ پر ان کی ذہنی گرفت
 مضبوط نہیں ہے۔ جہاں نظریات اور نفسیات کی ٹھوس نمائندگی ہوتی
 ہے اور جہاں ان کیفیتوں کی انسانی معنویت پوری طور پر جلوہ گر ہوتی
 ہے۔ انسانی تجربے کے یہی دھارے آپس میں مل کر کسی تہذیب کی تشکیل
 کرتے ہیں اور تب یہ تہذیب ایسے کاتانا بانا تیار کرتی ہے۔ اس کے

بغیر تو میلو ڈرامہ ہی پیدا ہو سکتا ہے جسے ہم ایک ایسے المیہ سے تعبیر
 کر سکتے ہیں جو خلا میں تخلیق کیا گیا ہو۔ ایسے میں جو چیز معنویت اور اہمیت
 پیدا کرتی ہے وہ وہ مقاومت اور قوت مقابلہ ہے جو تہذیب اور
 اس کا نمائندہ ہیرو ان قوتوں کے روبرو پیش کرتے ہیں جو انسان کے قابو
 سے باہر ہوتی ہیں۔ یہ مقاومت فعال اور حرکی ہونی چاہئے تاکہ تجربے
 کے تضادات شکست کے عالم میں بھی انسانی آگہی کا سہارا لے سکیں
 یہ طاقت اخلاقی عمل کی آفاقی معنویت کی طاقت ہوتی ہے۔ یہ مقاومت
 وہ مقاومت نہیں ہے جو امریکی نادلوں میں نظر آتی ہے۔ ————— نجی،
 مجہول و منفعل اور روائی ————— البتہ اگر ان عناصر کی مقاومت نہ کی
 جائے اور انہیں من مانی کرنے کا موقع دیا جائے تو اس کے بھی چند فوائد
 ہیں۔ اچھانن کارا نہیں سے ایک دلکش داستان ترتیب دے سکتا ہے۔

کوپر کی اہمیت

فنی مَو کوپر کے ناولوں کی قدر و قیمت کے بارے میں امریکی رائے
عامہ کبھی کیساں نہیں رہی ہے۔ حالانکہ امریکہ سے باہر لوگ اُسے ہمیشہ امریکہ کا
نہایت طبع زاد و کلاسیکی صاحبِ قلم خیال کرتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں ہم
کوپر کے بارے میں بڑے زود جس تھے جس طرح امریکی تہذیب کے بارے
میں۔ اور مصیبت یہ تھی کہ کوپر ہمارا پہلا ممتاز اور قابل ذکر ادیب تھا۔ اس کی
وجہ سے کوپر کو ایک مخصوص اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔ چنانچہ امریکی ادب کی
معیاری تاریخوں میں اس اہمیت کا اعتراف کیا جاتا تھا۔ ناقدین نے کوپر کے
اسلوب کی خامیوں کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن اُس کی تصنیفات کی (جو خشک
بھی ہیں اور مرعوب کن بھی) خوبیوں کو سراہا بھی ہے۔

کوپر کی یہ مبالغہ آمیز قدر شناسی مارک ٹوین کی سمجھ میں کبھی نہ آئی بلکہ وہ اس
 پر جھنجھلا جاتا تھا۔ کوپر کے بارے میں اختلاف رائے کی شدت کا اندازہ اس
 سے ہوتا ہے کہ ایک سرے پر مارک ٹوین ہے جو "فنی مور کوپر کے ادبی جرائم"
 گناتا ہے اور دوسرے سرے پر تھامس ٹومس بری، برنڈر میتھوز اور وکی کالنس
 ہیں جن کی منقبت نگاری کے نمونے مارک ٹوین نے اپنے مقالے میں دیئے
 ہیں۔ مارک ٹوین بڑا ٹھٹھے باز مزاح نگار تھا مگر اس مضمون میں اس نے کوپر پر
 بڑی سنجیدہ تنقید کی ہے البتہ اس تنقید کا دائرہ بہت محدود ہے۔ وکی کالنس
 کا خیال ہے کہ "امریکہ نے رومانی ناول کی اقلیم میں اب تک جتنے اہل قلم پیدا
 کئے ہیں۔ کوپر ان سب میں بڑا ہے۔" اس کے برعکس مارک ٹوین ان قانون شکنوں
 کی فہرست پیش کرتا ہے جو کوپر سے ادبی زندگی میں سرزد ہوئی ہیں۔ مارک
 ٹوین کہتا ہے کہ ادبی تخلیق کا ایک اہم قانون یہ ہے کہ "مردہ لاشوں کی بجائے
 داستان کے تمام کردار جیتے جاگتے ہوں اور یہ کہ قاری زندہ اور مردہ کرداروں
 میں تمیز کر سکے مگر DEERSLAYER TALE میں کوپر نے اس نکتے کو نظر
 انداز کر دیا ہے۔" لیکن کوپر کو ان دونوں انتہائیوں کے درمیان ایسے قاری
 بکثرت ملتے ہیں جو کوپر کو بطور ایک داستان گو کے اور رومان اور مہم کے قصوں

کے مصنف کے بہت پسند کرتے ہیں۔ یہ لوگ اُس کی تحریروں سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور اُس کے ادبی جرائم کی ذمہ داری پر وا نہیں کرتے۔

ایسا ہی ایک قاری ڈی، ایچ لارنس ہے جو کوپر کو نعرہج کے لئے پڑھتا ہے مگر اپنی تصنیف "امریکہ کے کلاسیکی ادب کا مطالعہ" میں لارنس نے فقط اُس لطف و مسرت کا تذکرہ نہیں کیا ہے جو اُسے کوپر کی کتابوں میں ملی ہے بلکہ اُس نے کوپر کی ادبی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ کوپر کو امریکی ادب کے ہومر یا خالق اساطیر کا لقب دیتا ہے۔ کوپر کے قصوں کے کرداروں کو — فیٹی بمپو، چنگاچ گوک اور اُن کے رفیقوں — کو وہ شاعرانہ تخیل کی نئی تخلیق قرار دیتا ہے۔ اُس کی رائے میں "امریکی سکاٹ" (کوپر) سروالٹر سکاٹ کے ویورلی ناولوں سے متاثر ہوا ہے۔ اس کے باوجود کوپر طبع زاد فن کار ہے اور اُس کے حقیقی سہائین بل ورٹل ٹن — اور — سٹیونسن نہیں ہیں بلکہ میلویل جیسے ناول نویس ہیں۔ لوگوں نے لارنس کی رائے کا احترام اس وجہ سے اور زیادہ کیا کہ وہ کوپر کے شائقوں میں سے نہ تھا بلکہ مارک ٹوین نے کوپر پر جو الزامات لگائے تھے لارنس اُن سے اتفاق کرتا تھا۔ اُس کی دلیل یہ تھی کہ مارک ٹوین کے سب الزامات درست ہیں مگر یہ کتنی بڑی بات ہے کہ ادبی نقائص اور

لغویات کی اسی ابتری سے انسانی زندگی اور اس کی معنویت کا ایک ایسا طبع
 زاد تصور اُجاگر ہوتا ہے جو اُگے چل کر امریکی مصنفوں کے ناولوں میں بار بار
 اپنی جھلک دکھاتا ہے اور اس عکاسی سے خود مارک ٹوین کی تصنیف —

HUCKLEBERRY FINN بھی محفوظ نہیں ہے۔

کوپرنے تیس سے زیادہ ناول لکھے ہیں جن میں ادبی جراثیم موجود ہیں۔
 ان میں کوئی ایک ناول بھی ایسا نہیں ہے جس میں مصنف نے بازی گروں
 کے سے کرتب نہ دکھائے ہوں جو خشک اور بے رس خطابت سے پاک ہو
 جس میں بے جان اور بے اثر فہرست بازی کا طومار نہ باندھا گیا ہو۔ کوپرنے ایک
 سچے ناول نویس کی بعض خوبیاں پائی جاتی ہیں مگر اس کے اکثر اوصاف رومان
 نویس کے ہیں۔ عام طور پر کوپرنے مار دھاڑ کے مناظر یا وہ مناظر جن میں شدت ہو
 بڑی خوبی سے بیان کرتا ہے۔ لیکن گاہوں میں گھات تاک، دست بدست
 جنگ، فرار و تعاقب اور جنگل کے اندر پیش آنے والے میلوڈرامائی واقعات
 کے بیان میں کوپرنے اپنا جواب نہیں رکھتا۔ رات کے پراسرار اندھیرے کی
 ہیبت کو بھی وہ اچھی طرح بیان کرتا ہے۔ امریکہ کے جنگلوں، دور تک
 پھیلے ہوئے گیاہستانوں اور سمندر کی دھنوں کا منظر اس سے بہتر کسی نے

نہیں کھینچا ہے۔ وہ وینس کی گلیوں میں چھپے ہوئے پیشہ ور قاتلوں کا نقشہ کھینچ
 سکتا ہے، جیسے *THE BRAVO* میں۔ جرمنی کے ایک قدیم رومن کھنڈر میں
 جوگی کے بھیس میں رہنے والے شہزادے کا سراغ لگا سکتا ہے، جان پال
 جونز کے ہمراہ بحر شمالی کے طوفان میں ایک انگریز جنگی جہاز سے چپکے سے
 بچ کر نکل سکتا ہے۔ وہ ہمیں سارج وائٹنگٹن کی ایک ہلکی سی جھلک بھی ایک
 پہاڑی کیمپ کی کھڑکی میں سے رات کے وقت دکھا سکتا ہے (*THE SPY*)
 اور ان سب سے بڑھ کر اس کا ہیرو نیٹی بمپو (*NATTY BUMPO*) ہے جس
 کو وہ جنگلوں، جھیلوں، گیاہستانوں اور پہاڑوں میں لئے لئے پھرتا ہے۔
 اس کی کردار نگاری اور افسانہ باقی دونوں عام طور پر کمزور اور غیر لطیف
 بخش ہوتی ہیں۔ کردار نگاری میں وہ یہ غلطی کرتا ہے کہ وہ لوگوں کے اطوار و
 عادات کی بجائے ان کی تمیز داری کا ذکر کرتا ہے اور ان کے اخلاق کی
 بجائے حسن اطوار پر فیصلے صادر کرتا ہے۔ اس کے کردار بالخصوص عورتیں
 لکڑی کے بنے ہوتے ہیں۔ وہ مکانوں، گاڑیوں اور شہروں کی چھوٹی سے
 چھوٹی چیز کو بھی بڑی تفصیل سے بیان کرتا ہے لیکن اس کی یہ تفصیل نگاری
 بڑی پراگندہ اور بے جان ہوتی ہے بشرطیکہ درمیان میں کسی سازش یا مار

پریٹ کی وجہ سے پورا منظر ہی متحرک نہ ہو جائے۔ اس کی ٹینگ ایسی
نہیں ہوتی جو بڑھ کر تمام واقعات کو اپنی آغوش میں سمیٹ لے۔ حالانکہ
ایک بار بط ناول میں ٹینگ ایسی ہی ہونی چاہئے۔

کوپر کے ناول فقط ٹیکنیک ہی کے اعتبار سے منتشر اور غیر مرتب
نہیں ہیں۔ جس تہذیب کی وہ نقاشی کرتا ہے وہ بھی منتشر اور غیر مرتب تھی۔
مگر جس زمانے اور جس ماحول میں کوپر نے یہ ناول لکھے تھے ان میں یہ باتیں
ناگزیر تھیں جیسا کہ یور وینٹر (Yvor Winters) کہتا ہے: کوپر کی تحریریں
انگ انگ اجزا کا ایک انبار ہیں۔ لیکن یہ منتشر اجزا دراصل ایک
تہذیب کے اجزا ہیں۔ یہ تحریریں کم سے کم اس لحاظ سے ضرور ایک
تہذیب کے منتشر اجزا ہیں کہ بعد کے ادیبوں کو ان میں امریکی تہذیب کے
خود و خال مل گئے اور امریکی زندگی کو سمجھنے اور اس کی نمائندگی کرنے کے
بعض نظریاتی اور جمالیاتی طریقے بھی معلوم ہو گئے۔ اگر کوپر بحیثیت فن کار
کے ثانوی اہمیت رکھتا ہے تو تہذیب کے خالق اور نقاد کی حیثیت
سے اس کا رتبہ بہت بلند ہے۔ اپنے ناولوں اور دوسری تحریروں میں وہ
امریکی حالات کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور ان کے رنگین محل بھی بناتا ہے۔ اس

کے ذہن کے کسی گوشے میں یہ خیال ہمیشہ موجود رہتا تھا کہ اُس کا ہر ناول
 "اپنا وطن کے نام ایک خط" ہے (یورپی اور امریکی تہذیب کے فرق
 پر اُس کے ایک مضمون کا عنوان بھی یہی ہے) وہ اپنے ملک کا ترجمان بھی
 بنتا چاہتا تھا اور سخت ترین نقاد و نکتہ چین بھی۔ اپنے نادلوں کو وہ قومی
 اور ملکی خدمات سے تعبیر کرتا تھا۔

کوپر امریکی ناول کے بنیادی رجحانات اور تضادات کی تشکیل میں
 بہت کامیاب ہوا۔ اس وجہ سے کہ اُس نے اس کام کو اپنا قومی اور وطنی
 فریضہ سمجھ کر کیا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ ان متقدمین میں تھا جنہوں
 نے سب سے پہلے اس کی کوشش کی۔ یہ رجحانات اور تضادات ہمیں فقط
 کوپر کے نادلوں ہی میں نہیں ملتے بلکہ نصیحت آمیز تہذیبی مطالعوں مثلاً
 امریکنوں کے تصورات (NATIONS OF THE AMERICANS) میں
 بھی پائے جاتے ہیں۔ لیکن کوپر کے دو نمائندہ نادلوں — شیطان
 کا انگوٹھا (SATANSTOE) اور گیاہستان (THE PRAIRIE) —
 میں یہ رجحانات اور تضادات خصوصیت سے بہت نمایاں ہیں۔ لہذا ہم یہاں
 انہی دو تصنیفوں سے بحث کریں گے۔

شیطان کا انگوٹھا

یہ ناول ۱۸۴۵ء میں شائع ہوا تھا۔ کوپر نے یہ ناول تین جلدوں میں لکھا۔ پہلی جلد شیطان کا انگوٹھا کے نام سے شائع ہوئی۔ دوسری جلد زنجیر بردار (THE CHAIN BEARER) کے نام سے۔ یہ اٹارہ تھا اس زنجیر سے جو زمین کی پیمائش کرنے والے استعمال کرتے ہیں۔ اور تیسری جلد کا عنوان تھا سرخ کھال والے (THE RED SKINS)۔ ۱۸۴۷ء کے قریب امریکہ میں زمین کی لگان کے خلاف ایک تحریک شروع ہوئی تھی۔ اس تحریک کا مقصد ویسٹ سٹر اور وادی ہڈسن (ریاست نیویارک) کی بڑی بڑی زمینداروں کو ختم کرنا تھا۔ کوپر اس تحریک کے خلاف اور بڑی زمینداروں کے حق میں تھا۔ چنانچہ ان ناولوں میں اس نے اس تحریک کے خلاف احتجاج کیا تھا ان بڑی زمینداروں اور زمیندار خاندانوں سے جمہوریت کو جو تہ سہا جی اور تہذیبی فائدے پہنچتے تھے کو پر نے اپنے ناولوں میں انہی پر روشنی ڈالی ہے۔ چنانچہ اسی مقصد کے تحت وہ لٹل پیج (LITTLE PAGE) گھرانے کے حالات بیان کرتا ہے۔ شیطان کا انگوٹھا میں کوپر نے ان خاندان کے اس وقت کے حالات قلمبند کئے ہیں جب یہ خاندان شروع شروع میں

یہاں آباد ہوا تھا۔ چنانچہ مصنف نے دیباچہ میں لکھا ہے کہ اس ناول میں مسٹر
کارنل بیس کے بچپن، جوانی، محبت اور شادی وغیرہ کے "واقعات درج
ہیں۔ دیباچہ پڑھنے سے تو ایسا محسوس ہوتا ہے گویا یہ کتاب فن تارنخ کا
کوئی شاہکار ہے لیکن مصنف یہ کہہ کر ہماری حوصلہ افزائی بھی کرتا ہے کہ "ہم
یہاں غور توں اور مردوں کے مسئلوں اور بے پناہ جذبات و احساسات اور
نفسی کیفیات و واردات پر زور دیں گے نہ کہ فلسفیانہ محرکات پر جن سے
مورخین کو دلچسپی ہوتی ہے۔"

ناول کا ماحول بہت دلکش مگر مضافاتی ہے اور کرداروں کے آداب
اور قرینے بھی مضافاتی ہیں۔ اس کے علاوہ دریائے ہڈسن پر جس کی سطح سردیوں
میں جم جاتی ہے گاڑی دوڑانے کا منظر بیان کیا گیا ہے اور یہ واقعہ نگاری
کو پیر کا شاہکار ہے۔ پھر ناول کے نو جوان ہیر و اور ہوران قبیلے کے رہبان
شمالی نیویارک کے ویرالوں میں ایک چھوٹی سی جھڑپ بھی بیان کی گئی ہے
ناول کے افراد ٹائپ ہیں۔ جیمز نیو کو بھی مشرقی ساحل کا ایک
سکول ٹیچر ہے جو پاکبازی کا بڑا مددچی ہے۔ اس کردار میں کو پرنے وہ عفت
رکھے ہیں جو عموماً نیو انگلینڈ (امریکہ کے شمال مشرقی ساحل) کے باشندوں

میں پائے جاتے تھے اور جن پر کوپڑ طرز کیا کرتا تھا۔ نیو کو مبی دلیر اور دیانتدار
 انسان ہے مگر ہے بڑا تنگ خیالی، خود غرض اور مطلبی۔ وہ نہ زندگی کا احترام
 کرتا ہے نہ روایت اور رتبے کا۔ اس ٹائپ سے موازنہ کرنے کی غرض
 سے کوپڑ ہمارا تعارف تین مختلف سماجی طبقوں کے افراد سے کراتا ہے۔
 اول ویسٹ چسٹر کے رہیش ہیں۔ ان کی نمائندگی شل ہیج کا خاندان کرتا ہے
 اسی گھرانے میں کورنی نامی ایک لڑکا ۱۸۳۲ء میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ ولادت
 خاندانی محل میں ہوتی ہے جس کا نام شیطان کا انگوٹھا ہے۔ یہ لوگ برطانوی
 نژاد ہیں اور ان کے طور طریقے اور جذبات و احساسات روایتی نوابوں
 کے سے ہیں۔ وہ اپنے مکانات، اپنے باغوں اور اپنے سبشی ملازمین
 سے محبت کرتے ہیں۔ وہ سچے دل سے برطانوی تاج کے وفادار ہیں
 نیو انگلینڈ کے باشندوں کے مقابلے میں یہ لوگ بڑے خوش باش اور زندہ
 دل ہیں۔ ان کا پادری عزت مآب مسٹر وارڈن بھی مرغوں کی لڑائی دیکھنے
 جاتا ہے۔ وہ شراب کا بھی رسیا ہے اور نوجوانوں کی تفریحوں میں شریک
 ہوتا ہے۔ دوسرے راک لینڈ تعلقہ کے نواب ہیں جو ہالینڈ اور امریکہ
 کے میل سے بنے ہیں۔ وان والکن برگ کا خاندان شل ہیج خاندان ہی کی

سی زندگی گزارتا ہے۔ مگر بڑا محسوس ہے۔ چھوٹی چھوٹی تفصیلات کی بھی فکر کرتا رہتا ہے۔ البتہ کبھی کبھی جب شراب نوشی کا دورہ پڑتا ہے تو یہ خاندان اعتدال اور توازن کی قطعاً پر وائیں کرتا۔ اس خاندان میں مہم جوئی اور نبر آزمائی کی صلاحیت بھی ہے۔ تیسرے تعلقۃ البنی کے رئیس ہیں۔ ان کی نمائندگی گرٹ ٹن آئیگ کرتا ہے۔ یہ خاندان بھی ٹل پیج اور وان برگ خاندان سے مشابہ ہے البتہ سرحد سے قریب ہونے کے باعث اس خاندان کے لوگ زیادہ کھڑے اور زیادہ جاہل ہیں۔

امریکی نوآبادیات میں انگریزی سپاہی کی نمائندگی بل سٹروڈ — (BULLSTRODE) کرتا ہے۔ وہ ہوشیار ہے، امیر ہے اور مردانہ صفات رکھتا ہے۔ دراصل وہ ایک مثالی انگریز ہے البتہ اُس میں امریکنوں کی سی نکتہ رسی اور باریک بینی نہیں پائی جاتی جیسی تو وہ یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ ناول کی ہیروئن اینک مورڈاؤنٹ (ANNEKE MORDAUNT) نے اُسے کیوں رد کر دیا۔ (کوپر کو اصرار ہے کہ ہم اُس کی ہیروئن کے نام کا تلفظ "اوناکے" کریں) اوناکے کوپر کی اُن گفتی کی چند ہیروئنوں میں سے ہے جس میں زندگی کی کوئی چپکاری ملتی ہے۔ وہ جاذب نظر ہے، پاکباز ہے، شرمیلی ہے اور شوق کی

مناسب حدت رکھتی ہے۔ اُس کی زبان سے محبت کے کلمات نکلوانا آسان نہیں ہے۔ اس کے لئے کوپڑ کو ہیر وئن اور ہیر وئن کو ایک چوبی قلعہ میں محصور کرنا پڑتا ہے۔ ہوران قبیلے کے لوگ حملے پر حملے کر رہے ہیں۔ اور جب صورت بہت نازک ہو جاتی ہے تب کہیں ہماری ہیر وئن ہیر وئے سے محبت کا اظہار کرتی ہے۔

شیطان کے انگوٹھے میں شہر نیویارک کے شرفا کی طرز معاشرت کا بھی نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انقلاب آزادی سے پیشتر اس شہر کا انداز بود و ماند کیسا تھا۔ مثلاً ایک مقام پر شوقیہ ڈرامہ کھیلنے والوں کا سین دیا گیا ہے۔ بل مٹروڈ اس تفریحی اداکاری میں سب پر سبقت لے جاتا ہے لیکن اُس کا برطانوی مزاج یہ نہیں بھانپ سکتا کہ ہیر وئن اونا کے اس کی ان حرکتوں کو نہیں سراہتی اور اس ناپسندیدگی کا اظہار وہ اپنی خاموشی سے کرتی ہے۔ نیویارک میں ہمارے ناول کے نوجوان حبشیوں کا ایک تفریحی میدان بھی دیکھتے ہیں اور اپنے اپنے ذوق کے مطابق اُسے پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔ لیکن یہاں پہنچ کر مصنف ایک ایسی فاش غلطی کرتا ہے جو معاف نہیں کی جا سکتی۔ وہ قاری کو میدان دکھاتا نہیں بلکہ اُس کا حال

بیان کرتا ہے۔

میں نے شیطان کے انگوٹھے کے کرداروں اور اُن کے طبقاتی مدارج کو اگر اتنا طول دیا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ خود کو پران سے بڑی اُلفت کرتا ہے اور تصنیف کے انہی پہلوؤں سے اُسے دلچسپی ہے۔ وہ اس طرزِ زندگی کی وکالت کرتا ہے جس میں اس قسم کے لوگوں کا وجود ممکن ہے۔ وہ ان کے آدابِ معاشرت کو اُجاگر کرتا ہے۔ اور اُن میں عزت اور فرض کا جو اثرانی احساس پایا جاتا ہے اُس کی شناخت کرتا ہے۔ ناول کا پلاٹ بہت کمزور ہے۔ وہ ٹل پیج خاندان کے لوگوں کو خاندان کے مستقبل پر غور کرنے اور اپنا فرض پورا کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت کورنی اور اُس کے رفقا جنگلوں اور پہاڑوں کی سختیاں برداشت کرتے ہیں۔ اور ابنی کے شمال کے علاقے پر قبضہ کرتے ہیں۔ وہاں اُن کا مقابلہ ہوران قبیلہ کے لوگوں سے ہوتا ہے۔ کورنی انہیں شکست دیتا ہے اور ان کے ساتھ شادی کر کے وہیں بس جاتا ہے۔

کوپر کو اُن دشواریوں کا احساس تھا جو امریکی ناول نویس کو اپنے ملک کے آداب و اخلاق کو ناول کے پیرائے میں بیان کرنے کے سلسلے میں پیش آتی ہیں

اپنی تصنیف امریکیوں کے خیالات "میں اُس نے" مواد کی کمی "کی شکایت کی ہے یہی شکایت کوپر سے پیشتر براک ڈن براؤن کو اور کوپر کے بعد ٹاٹورن اور ہنری جیمز کو بھی ملتی۔

"اُس سرزمین پر خام مواد کا نام و نشان تک نہیں۔ حالانکہ یورپ میں اس چیز کی فراوانی ہے۔ یہاں ایسے تاریخی واقعات نہیں ملتے جن سے مؤرخ فائدہ اٹھا سکے۔ ایسی حماقتیں نہیں ملتیں جن سے طنز نگار استفادہ کر سکے۔ ایسے آداب موجود نہیں جو ڈرامہ نویس کے کام آسکیں۔ پُرانی داستانیں نہیں جن کی مدد سے رومان نویس اپنا ناول تیار کرے۔ تہذیب و شائستگی کو شرمانے والے واقعات نہیں جو معلم اخلاق کے لئے سودمند ہوں۔ اور نہ شاعری کے دلکش لوازمات ہی ہیں۔"

اُس کا خیالی تھا کہ امریکی ادارے "جدت طرزیوں اور بوقلمونیوں" کے حق میں مضید نہیں ہیں۔ اُسے یہی غم تھا کہ سب امریکیوں کا طرز عمل یکساں ہوتا ہے۔ اس وجہ سے ناول نویس کو ان کی زندگیوں میں ڈرامائی یا نفسیاتی دلچسپی کی کوئی چیز نہیں ملتی۔

کو پراثر میں اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ امریکی مصنفوں کو داستان کے
 نئے سوتے تلاش کرنے ہوں گے۔ کیونکہ وہ اُن چشموں سے دُور جا پڑا ہے،
 جن سے یورپی مصنف سیراب ہوتے ہیں۔ اس کا ایک حل تو وہی تھا، جو کوپر
 نے "شیطان کے انگوٹھے" میں پیش کیا یعنی قصہ کا سبائے وقوع اور عہد وہ ہو
 جس کے بارے میں کچھ نہ کچھ یقین سے کہا جاسکتا ہو۔ اور جہاں دیہی انگلستان
 کی پُرانی اور روایتی زندگی کی قدیں محفوظ رہیں۔ لیکن دیہاتی ادب
 اور طرز معاشرت سے متعلق جو ناول اُس زمانے میں انگلستان میں لکھے گئے
 "شیطان کا انگوٹھا" اُن کے مقابلے میں بہت حقیر ہے۔ اس کے بظاہر دو
 سبب معلوم ہوتے ہیں۔

اول یہ کہ ۱۸۵۰ء میں بھی (جب کہ یہ قصہ شروع ہوتا ہے) امریکہ کے
 زمینداروں اور رئیسوں کا رنگ اکھڑ چکا تھا۔

دوسرے یہ کہ کوپر کی آرزو تو یہ ضرور تھی کہ ٹل ہیج خاندان کی زندگی کی
 صحیح صحیح نقاشی کرے مگر اُس میں اس کام کی صلاحیت نہیں تھی۔

اس کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ کوپر عمر کی اس منزل پر پہنچ کر بھی کافی
 زندہ دل تھا اور لوگوں کے طور طریقوں، چال ڈھال، صورت و شکل، بات چیت

کے انداز و غیرہ کا مطالعہ کر سکتا تھا۔

کوپر کے خیالات میں تضاد ہے۔ "شیطان کا انگوٹھا" میں اس تضاد کی طرف سبباً اشارے تو ملتے ہیں البتہ اس تضاد کے بنیادی پہلو کہیں نمایاں نہیں ہوتے۔ حالانکہ یہ وہ تضاد ہے جو کوپر کی رومان نویسی کی شہ رگ ہے۔ ناول کے صحرائی ماحول کا تقاضا تو یہ ہے کہ نئی دنیا کا مثالی نوجوان جس کی قدریں روایتی معاشرے کی قدریں ہیں، اُن سرحدی علاقوں میں بھی اپنے آپ کو اجنبی اور بیگانہ محسوس نہیں کرے گا جہاں تمام سماجی قدریں بھلا دی جاتی ہیں اور اُن کی جگہ جنگل کے سخت گیر ضابطے نافذ ہوتے ہیں۔ ان ضابطوں کے مطابق ہر شخص کو شکار کا فن آنا چاہئے۔ اُس کا ذاتی کردار بے داغ ہونا چاہئے، قدرت سے اُس کو محبت کرنی چاہئے اور مردانہ اوصاف کے علاوہ اُس کی زندگی جنسی آلودگیوں سے بالکل پاک ہونی چاہئے۔ کوپر کے سب سے جاندار ہیرو — نیٹی بمبو — کا شعار یہی ہے۔ مگر کارنی ٹیل پیج اس سے مختلف ہے۔ یہ درست ہے کہ کارنی ٹیل پیج کے اشرافی اخلاق اور نیٹی بمبو کے ردائی ضابطوں میں رسمی مشابہت موجود ہے۔ دونوں مذہبی ہیں اور خاندانی قدروں کا احترام کرتے ہیں۔ لیکن کوپر کا ایک ہیرو معاشرے

کی پیداوار ہے اور دوسرا معاشرے کی سرحد پر آباد ہونے کے باوجود
 آخر کار معاشرے کے پورے تصور ہی سے انکار کرتا نظر آتا ہے۔
 مختصر یہ کہ کوپر کی رائے میں امریکہ کے لئے یہی ضروری اور مناسب تھا
 کہ اس کا ایک حصہ رجعت پسند ہو اور دوسرا بالکل نرالی۔ اس کے رومانوں
 میں ہمیں جو توانائی ملتی ہے وہ اس کے مرکز فکر کے اسی سیاسی تضاد سے پیدا
 ہوتی ہے۔ چیزوں کی وہ جس انداز سے تشکیل کرتا ہے اور اپنے قلم کے زور
 سے وہ جس طرح واقعات اور اعمال کو دوبارہ زندہ کرتا ہے ان کا مرچہ بھی
 یہی ہے۔ اگر اس کے ناول کے بعض اجزاء مانتی ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ
 اوصاف حیات کے لئے اس نے جو علامتیں استعمال کیں وہ اس کے عہد ہی
 میں تاریخی اعتبار سے فرسودہ ہو چکی تھیں۔ زمینداری کے خلاف قانون بن کر
 رہا اور ویسٹ چسٹر کی بڑی بڑی زمینداریاں ٹکڑوں میں بٹ گئیں۔ لہذا
 کسی پشتینی اور خاندانی اشرافیہ کی بقا کے امکانات ہی قریب قریب ختم
 ہو گئے۔ اور جب امریکہ کی سرحدیں البنی سے ہزاروں میل دور کیلیفورنیا
 اور بحر الکاہل کے ساحل تک پہنچ گئیں، تو نیچی بمپو اور اس کے رفقاء کے
 لئے گنجائش کہاں باقی رہتی۔ مگر ان تاریخی تبدیلیوں نے کوپر کے ذہن کے

بنیادی تضاد کو باطل نہیں کیا۔ چنانچہ وہ اب بھی موجود ہے۔ مثلاً روایتی معاشرے کی قدروں اور سرحدی علاقوں میں بسنے والے تنہا انسان کی قدروں کے مابین تضاد جس طرح کوپر کی فکر کا حصہ ہے اُسی طرح فاکسنز کی فکر پر بھی عادی ہے۔ کسی حد تک یہی تضاد میلویل اور مارک ٹوین کی تحریروں میں بھی ملتا ہے۔ مانا کہ کوپر کی سوچ بعض اوقات بڑی انوکھی ہوتی تھی لیکن اس کے باوجود یہ واقعہ ہے کہ اُس نے اپنے فکری تضاد سے بہت سے جمالیاتی کام لئے اور یہ تضاد اور تضاد کا جمالیاتی استعمال اُس کی انفرادی خصوصیت نہ تھے بلکہ امریکی تہذیب کی ساری اساس اسی پر قائم ہے۔

گیاہستان (THE PRAIRIE)

کوپر کے پانچ ناول ہیں جو عرف عام میں "چرمی موزے کے ناول" کہلاتے ہیں۔ ان میں پہلا ناول *THE PIONEERS* ہے جو ۱۸۲۳ء میں شائع ہوا۔ دوسرا *THE LAST OF THE MOHICANS* ہے جو ۱۸۲۶ء میں شائع ہوا۔ تیسرا *THE PRAIRIE* ہے جو ۱۸۲۷ء میں شائع ہوا۔ چوتھا *THE PATHFINDER* ہے جو ۱۸۴۱ء میں شائع ہوا اور پانچواں — *THE DEERSLAYER* ہے جو ۱۸۴۱ء میں شائع ہوا۔ یہ پانچوں ناول

ایک ہی ہیرو کی زندگی کے گرد گھومتے ہیں۔ اس ہیرو کا عہد ۱۷۴۰ء تا ۱۸۰۶ء ہے۔ واقعات کی سن وار ترتیب اس ترتیب سے مختلف ہے جس میں یہ ناول لکھے گئے تھے مثلاً سب سے آخری ناول *THE DEERSLAYER* "ہرن کا شکاری" ہے۔ حالانکہ اس ناول میں ہیرو غنٹی بیو کی نو جوانی کے حالات قلمبند کئے گئے ہیں جب کہ وہ ابھی گھوڑے کی سواری سیکھ رہا تھا۔ اس کی جوانی اور پختہ سالی کے واقعات دوسرے اور چوتھے ناول میں بیان کئے گئے ہیں اور بڑھاپے کے واقعات پہلے ناول میں ہیرو کی موت تیسرے ناول میں واقع ہوتی ہے۔ لیکن جیسا کہ جیمز گراس مین نے کوپر کی سوانح حیات میں لکھا ہے ہماری کو کوپر کے یہ ناول اسی ترتیب میں پڑھنا چاہئے جس ترتیب میں وہ تصنیف کئے گئے تھے۔ اس سے یہ فائدہ ہو گا کہ پڑھنے والا کوپر کے انداز فکر اور انکشاف حقیقت کے عمل سے ہم آہنگ ہو جائے گا۔ کوپر اپنے قصے کا آغاز *THE PIONEERS* میں کرتا ہے۔ اس کا ہیرو بوڑھا ہو چکا ہے اور بہت دلچسپی ہے اور تب وہ اپنے ماضی پر غور کرتا ہے اور اس پر جوانی اور بچپن کے تجربوں کا انکشاف ہونے لگتا ہے۔ غنٹی بیو کی داستان ایک حقیقی انسان کی داستان کے طور پر شروع ہوتی ہے اور پھر آہستہ آہستہ نیم تاریخی قصے اور لوک

کہانیوں کے اجزاء اس میں شامل ہوتے جلتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اور اس کی
 نہیں اور اس کے رفیقوں کی سرگرمیاں ایک عام مہمت کی شکل اختیار کر لیتی ہیں
 ”مہمت“ کی اصطلاح کی تشریح اور تعریف آسان نہیں ہے لیکن یہ ایک
 مفید اور ضروری لفظ ہے اور ہم اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ البتہ اگر ہم یہ یاد
 رکھیں کہ جدید ناول کی ابتدا سترہویں صدی میں ہوئی تھی اور ناول بنیادی طور پر
 ادب کی ایک سماجی صنف ہے اور جب بھی اس میں کوئی مہمت داخل کیا گیا
 ہے تو اس کی نوعیت سیاسی، سماجی یا تہذیبی رہی ہے، تو مہمت کی تشریح اور
 تعریف کا مسئلہ نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔ لہذا یہاں ہم مہمت کو درمیانی یا ما بعد
 الطبعیاتی مفہوم میں استعمال نہیں کریں گے۔ ناول میں مہمت کا منصب الوہی علم
 کی تنظیم کرنا یا عقائد کو تقویت پہنچانا نہیں ہے بلکہ اس سے انسانی تجربات
 میں جو بحران آتے ہیں ان کے لئے جواز کا فتویٰ لینا ہے۔ یہ بحران تہذیبی بھی
 ہوتے ہیں اور ذاتی بھی مثلاً پیدائش، مثالی دوستی، شادی، جہد حیات میں شرکت،
 انسان یا پھر کے خلاف جنگ اور پھر موت۔ مہمت تجربات کے ان بحرانوں میں
 ایک معنی خیز رنگ بھرتا ہے۔ وہ ماضی سے جذباتی مدد طلب کرتا ہے۔ تہذیب
 کی روایات سے یا ہیرو کی مافوق الفطرت طاقت سے کمک مانگتا ہے۔

کو پروراصل مستح لوئیں ہے۔ وہ حقیقت سے بہت آگے نکل جاتا ہے۔ وہ ہنری جیمز یا میلون کی مانند پیچیدہ شاعرانہ علامتیں نہیں تراشتا۔ وہ لاکھورن کی مانند کبھی تمثیلوں میں پناہ نہیں لیتا۔ کوپر تو فقط مستح کا سہارا لیتا ہے اسی کے سہارے اپنی داستان کو دکش بناتا ہے اور اسی کے ذریعے ان قدروں کو دوسروں تک پہنچاتا ہے جو اسے عزیز ہیں۔

لیکن کیا یہ قدریں واقعی تہذیبی ہیں۔ کیا ہم ان کا تصور کسی سماجی پیکر میں کر سکتے ہیں۔ کیا نیٹی بیو کی مستح سے بھرپور زندگی اور اس کے خیالات ہماری تہذیب کے تصور پر کوئی اثر ڈالتے ہیں۔ ان سوالوں کے جواب لازمی طور پر غیر یقینی اور مذہذب ہوں گے کیونکہ خود کوپر کے ہیرو کے مستح کی اہمیت اور مصنویت بھی غیر یقینی اور مذہذب ہے بلکہ متضاد ہے۔ ایک طرف یہ تہذیب کا مستح ہے کیونکہ نیٹی بیو کی زندگی کے تمام اہم واقعات پورے معاشرے کی زندگی سے وابستہ ہیں۔ یہ تہذیب اٹھارویں صدی کے امریکہ کی تہذیب تھی جس میں بڑے بڑے شہتانی نواب اور رئیس محلوں میں رہتے تھے اور نیٹی بیو قسم کے لوگ سرحدی علاقوں اور جنگلوں میں گھومتے پھرتے تھے لیکن یہ چیزیں کوپر کے عہد میں ختم ہو چکی تھیں اور ان کا دوبارہ وقوع پذیر ہونا محال

تھا۔ لہذا کوپر کے متحہ میں ماضی کی یادوں، تلخیوں اور قضا و دل کا ہونا لازمی تھا۔ انہیں دونوں انتہائیوں کے درمیان کوپر کے نہایت شدید اور قومی جذبات مصروف عمل ہوتے ہیں اور چرمی موزے کے قصے وجود میں آتے ہیں۔ ان کا مقصد تہذیبی ہے لیکن تاریخی حقیقتوں کا وہاں ایسا ہے کہ یہ تہذیب کی نفی کرتے ہیں۔ کوپر تو یہ کہتا نظر آتا ہے کہ اچھا اگر ہمارے ملک میں اب کوئی ایسا وہی معاشرہ نہیں بن سکتا جس میں کورنی ٹیل ہیج اور ٹی بی بیو دونوں موجود ہوں تو پھر مجھے کوئی معاشرہ نہیں چاہئے۔ میں تو تنہا انسان اور اُس کے انفرادی اوصاف پر اکتفا کر لوں گا، خواہ اُس کے مقتدر میں فنا ہی کیوں نہ لکھی ہو۔

”چرمی موزے“ کے قصوں پر طائرانہ نظر ڈالنے سے پتہ چلتا ہے کہ کوپر کے دورِ ختمی متحہ کی ابتدا THE PIONEERS سے ہوتی ہے۔ اس کہانی کا جائے وقوع ۱۷۹۳ء کا ایک قصبہ ٹیلٹن ہے جو ریاست نیویارک کی ایک سرحدی بستی ہے۔ یہ قصبہ کوپرس ٹاؤن سے ملتا جلتا ہے جہاں کوپر کا بچپن گزرا تھا۔ ٹی بی بیو — کوپر کا ہیرو — ایک جھگڑالو، باتوئی اور کھڑاسا بوڑھا ہے۔ وہ قصبے کے باہر لکڑی کی ایک بوسیدہ سی کوٹھڑی رہتا ہے۔ اُس کا ذریعہ معاش ہرن کا شکار ہے اور وہ اس موسم میں بھی شکار سے باز نہیں آتا

جب ہرن کا شکار ممنوع ہوتا ہے۔ وہ گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ یوں بھی وہ طرح طرح کی نازیبا حرکتیں کرتا رہتا ہے۔ وہ جدید تہذیب سے سخت نفرت کرتا ہے۔ اُس کا پڑنا ریفن چنگاچ گوک جو کسی زمانے میں ایک ریڈ انڈین قبیلہ کا سردار تھا اور فیٹی بیو کے ساتھ مل کر اُس نے کتنے معرکے سر کئے تھے، آج قصبہ کے لوگ اُسے حقارت سے "انڈین جان" کہتے ہیں۔ وہ ہر وقت شراب کے نشے میں مدہوش رہتا ہے۔ — *THE LAST OF THE MOHICANS* —

موسیٰ کن قبیلے کی آخری یادگار میں کوپر کا دستہ ایک پیکر اختیار کرنے لگتا ہے اسی ناول میں دونوں نوجوانوں — فیٹی بیو اور چنگاچ گوک کے دوستانہ تعلقات قائم ہوتے ہیں اور نوجوان انڈین ہیروانکاس کی موت واقع ہوتی ہے۔ گیارہواں *THE PRAIRIE* کوپر کا حرفِ آخر ہے۔

THE PATHFINDER "کھوجی" شادی کے بارے میں ہے۔ بلکہ یوں کہنا زیادہ درست ہوگا کہ چونکہ مستحکم تقاضا یہ ہے کہ ہیروانکاس غیر شادی شدہ رہے۔ اس لئے اس ناول میں فیٹی بیو ازدواجی زندگی کی قید سے بال بال بچ جاتا ہے مگر فیٹی کا دوست پیپر و سٹرن مس میل ٹن ہم سے شادی کر لیتا ہے اس طرح کوپر شادی کی اجازت بھی دیتا ہے اور اپنے مستحکم کو بھی برقرار رکھتا

جو رہبانیت کی طرف مائل ہے۔ وہ اپنے ہیرو کو جنسی آلودگیوں سے بچا
 لیتا ہے۔ جیسپر ڈسٹن شادی کر کے قصبے کے عام باشندوں کی مانند گھریلو
 زندگی گزارنے لگتا ہے۔ اور کوپر کے اعلیٰ معیار سے گرجاتا ہے کیونکہ اب
 وہ جنگلوں میں رہنے والا بے واغ نوجوان نہیں رہا۔ *THE DEERSLAYER*
 "ہرن کا شکاری" میں رسوم و رشتہ شناسی کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ نوجوان ہیرو اہستہ
 اہستہ اپنے فن میں کمال حاصل کرتا ہے اور تب اس نئی زندگی میں داخل ہوتا
 ہے۔ اس قسم کی رسم و رشتہ شناسی سے مارک ٹورن کے *HICKLEBERRY FINN*
 میلویل کے اشٹائل، ہمنیگ وے کے نک ایڈمن اور فاکنر کے اٹیک میکسلیں
 کو بھی واسطہ پڑا ہے۔

اگر ہم فیٹی بیپو کی کہانی کو ان ناولوں سے الگ کر لیں جن میں اس
 کا تذکرہ کیا گیا ہے تو پھر وہ ڈان کوئی ہوئی کی مانند ایک خیالی اور مستحی کردار
 بن جاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ کوپر کا مفہم بھی یہی تھا۔ اس کا
 تحریری ثبوت وہ دیباچے ہیں جو اس نے *سٹار* میں اپنے ان ناولوں کے
 ایک نئے ایڈیشن پر لکھے تھے۔ یہ درست ہے کہ کوپر نے اپنے اس بہرہ
 پر پانچ ناولوں میں ایک مسلسل اور منضبط قصہ لکھنے کا کوئی واضح منصوبہ نہیں

بنایا تھا۔ لیکن وہ یہ مانتا ہے کہ میرے ذہن میں اس قسم کا ایک عام خاکہ ضرور تھا کہ میں اس کو ناول کی شکل دوں۔

THE PIONEERS کا ذکر کرتے ہوئے کوپر لکھتا ہے کہ یہ ناول دراصل ایک تفصیلی کہانی ہے کیونکہ اس میں حقیقی واقعات کا بہت بڑا عنصر شامل ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس ناول میں جس جگہ کے واقعات بیان کئے گئے ہیں وہ وہی ہے جہاں میں نے اپنا بچپن اور نوجوانی کا زمانہ گزارا تھا۔ چنانچہ میں نے وہاں کے بہت سے تاریخی واقعات اور مقامی رنگ کو اس ناول میں سمولیا ہے۔ لیکن اس کا خیال ہے کہ اتنی زیادہ حقیقت نگاری اور واقعہ نویسی سے قصے کی دلکشی ماری جاتی ہے۔ "حقیقی واقعات یا مقامات کی تفصیل دینے سے یہ کہیں بہتر ہے کہ اصولوں اور کرداروں کا نقشہ کھینچا جائے۔" THE PIONEERS میں ہمیں تعصیم اور اصول کا جو فقدان نظر آتا ہے اس کمی کو کوپر نے بعد کے قصوں میں بالخصوص مرکزی کرداروں میں پورا کر دیا ہے۔ اس سوال کے جواب میں کہ آیا فیٹی پیو کوئی سچ بہتے کا انسان تھا جس کا خاکہ کوپر نے ناول میں کھینچا ہے۔ کوپر کہتا ہے کہ

جسمانی طور پر تو مصنف کو اپنے بچپن میں ایسے کئی افراد سے ضرور

واسطہ پڑا تھا جن کو اس شخصیت کا نمونہ بنایا جاسکتا تھا لیکن اخلاقی

اعتبار سے جنگل کا یہ باشندہ خالص ذہنی تخلیق ہے۔

یہ انسان فقط ایک ٹائپ یا مثالی کردار ہی نہیں ہے بلکہ اس کی شخصیت

میں ایک شاعرانہ معنویت بھی موجود ہے۔ مجموعی اعتبار سے "پہرچی موزے"

کے قصے حقیقت پسند ناول ہونے کی برکت نہیں کر سکتے اور نہ مصنف کا زیادہ

تجربہ البتہ اس کی آرزو یہ ضرور ہے کہ انہیں رومان کا لقب عطا کیا جائے اور

ان قصوں میں زندگی کو جس زاویہ اور انداز سے دیکھا گیا ہے اس کے جواز کے

بغیر کو ہر کسی ناول نگار کی سند نہیں پیش کرتا بلکہ ہوسر کی اڑتی ہے۔

ان قصوں کو اس ترتیب میں پڑھنا جن میں یہ لکھے گئے تھے ڈی، ایچ،

لارنس کے الفاظ میں حقیقت کے تدریجی زوال کا تجربہ کرنا ہے اور جن کے

تدریجی عروج کا۔ مصنف کا مقصد یہ تھا یا نہیں ہمیں اس سے سروکار نہیں لیکن

"پہرچی موزے" کے یہ قصے اگر اسی ترتیب سے پڑھے جائیں جس ترتیب سے

لکھے گئے تھے تو لارنس کی تنقید درست معلوم ہوتی ہے۔

THE PRAIRIE (گیاہستان) میں اس سلسلے کی دوسری کتابوں کے

متقابلے میں زیادہ داخلی ربط اور مزاج کی وحدت پائی جاتی ہے۔ خود نخلستان

ہی اس ناول کے اندر وحدت کا ایک اہم سبب ہے۔ اس ناول کے ماحول
 میں داخل ہوتے ہی ہمیں ایک تاریک، پراسرار اور بھیاںک منظر کا احساس
 ہونے لگتا ہے۔ کتاب کا مزاج خزاں کا ہے۔ وہاں بھورے بھورے ناول
 اور ان کے نیچے پرندوں کی قطاریں آسمان پر گھومتی نظر آتی ہیں۔ کبھی یہ مناظر نگاہ
 سے بہت دور ہوتے ہیں اور کبھی بالکل قریب۔ یہی وجہ ہے کہ قاری کی نگاہوں
 کے تجربوں میں بڑا تلون ملتا ہے البتہ وہ مناظر جو آنکھیں دور سے دیکھتی ہیں زیادہ
 گہرا اثر ڈالتے ہیں۔ کیونکہ جب آنکھیں مناظر سے بہت قریب ہوتی ہیں تو کردار
 کی گفتگو کی آواز کانوں میں پڑنے لگتی ہے۔ اور یہ کردار کو پر کی زبان میں بات
 چیت کرتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود نخلستان میں بہت سے دلکش مناظر پائے
 جاتے ہیں جن کا حسن ترتیب تصویروں کا سا ہے۔ البتہ کہیں کہیں ان کی شکلیں اکڑ
 گئی ہیں۔ اور یہ چیز کو پر کے مامی اور یادگاری ہجے کے لئے موزوں ہے۔ بہر
 کا شکاری کی فضا مرغزاری ہے اور موہین قبیلہ کی آخری یادگار کی فضا گھنے جنگل
 اور تیز رو دریاؤں اور برہمن پہاڑیوں کی ہے۔ نیٹی بیو کی زندگی کے ابتدائی دن
 انہیں فضاؤں میں گزرے تھے مگر — گیاہستان — کی فضا ان سے بالکل
 مختلف ہے۔ اس ناول میں ایسے واقعات بکثرت ملیں گے جن میں حرکت و

عمل کی فراوانی ہوتی ہے مثلاً بھینسوں کی دھینگا مٹشتی، چراگاہ میں آتشزدگی یا ہنزد و ستانیوں کی لڑائی، اس کے ساتھ نہایت خوبصورت مناظر کی نقشہ کشی بھی ملے گی۔ واقعہ نگاری کا یہ ہنر کہ متحرک واقعات اور غیر متحرک مناظر ایک دوسرے کے بعد آتے جائیں، گیارہستان میں ایک خاص معنی رکھتا ہے کیونکہ یہاں عنقریب ہیرو کی موت ہونے والی ہے اور وہ اس موت کے امکان پر غور کرنے لگا ہے۔ اس کی وجہ سے قاری کا ذہن بھی وقت اور ابدیت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔

فنا کا یہ احساس غیٹی بمبو کے خیالات اور خود قاری کے مشاہدات سے اور قوی ہو جاتا ہے :-

”آسمان کا لے بادلوں سے گھرا ہوا تھا۔ اُن کے نیچے مرغابیوں کے جھنڈ کے جھنڈ دُور جنوب کے دریاؤں اور جھیلوں کی سمت پرواز کر رہے تھے۔ ہوائیں تھیں۔ آندھی کے جھونکے گیارہستان کے اوپر سے بلا کسی مزاحمت کے آزادی سے گزرتے تھے۔ کبھی کبھی طوفانی مرغولے اُونچے اُٹھتے اور بادل کی تہوں سے ٹکراتے اور انہیں دُور تک بکھیر دیتے اور ساری

فضا میں انتشار اور برہمی پیدا ہو جاتی۔ جھاڑی کے اوپر مرغابیوں
 کے غول ابھی تک چکر کاٹ رہے تھے کبھی وہ ہوا کے تیز
 جھونکوں کا مقابلہ کرتے، کبھی بلندی پر ہونے کے باعث
 ایک خاص انداز سے جھاڑی کی سمت ہوا میں غوطے لگاتے
 اور پھر اوپر اٹھ جاتے۔ اُن کی قیں قیں کی آواز میں خوف تھا
 گویا وہ ایک دوسرے کو خبردار کر رہی تھیں کہ ابھی اُن کی
 منزل مقصود نہیں آئی۔

موت پر میری نوع خوانی اس سے کم اثر انگیز نہیں ہے بلکہ اس میں انہیں کی
 زبان اور اس کا لب و لہجہ بھی ملتا ہے۔ اور انڈین قوم کا عدالتی انداز بھی۔
 ہر شے کی قسمت میں عروج اور اس کے بعد زوال لکھا ہے
 درخت میں پہلے پھول آتے ہیں پھر پھل لگتے ہیں۔ تب یہ پھل
 پکتے، درخت سے گرتے، کھائے جاتے، مٹتے یا سوکھتے
 ہیں۔ کبھی کبھی ان کے بیج تک ضائع ہو جاتے ہیں۔ تب ہوائیں
 آتی ہیں۔ ہوائیں جو درخت کی چھال کے ٹکڑے ٹکڑے کر
 دیتی ہیں اور آسمان سے پانی برستا ہے، پانی جو درخت کے

مسافروں کو نرم کر دیتا ہے اور درخت اندر ہی اندر مڑنے لگتا
 ہے۔ یہ چیز سب محسوس کرتے ہیں لیکن کوئی سمجھ نہیں سکتا درخت
 کا غرور خاک میں مل جاتا ہے۔ وہ زمین پر گر پڑتا ہے۔ اس
 وقت سے اس کا حسن مٹنے لگتا ہے۔ وہ برسوں خشک لکڑی
 کی شکل میں زمین پر پڑا رہتا ہے۔ پھر اس میں گھٹن اور کیڑے
 لگ جاتے ہیں اور وہ ریز دل کا ڈھیر بن جاتا ہے۔ انسان
 کی قبر کی مانند۔ یہ ڈھیر اس عظیم الشان درخت کی یادگار ہوتا ہے
 البتہ یہ یادگار پتھر کے اس کبتے سے مختلف ہوتی ہے جو انسان
 کی قبر پر نصب کیا جاتا ہے اور ڈکھانا قیدی کی تیز سے تیز نگاہ
 بھی اس عظیم الشان درخت کا سراغ لگانے سے قاصر رہتی ہے
 گیاہستان میں نیٹی بیو کو کئی بڑے لرزہ خیز حادثے پیش آتے ہیں گیاہستان
 میں نیٹی بیو ایک شکا رہی ہے جو جال بچا کر جانوروں کو پکڑتا ہے۔ اس ناول
 کا پلاٹ ایسا ہے کہ مصنف اپنے مذاق کے کئی نمائندہ انسانی کردار —
 ٹائپ — اس میں لے آتا ہے۔ کوپر کے یہ کردار نئی دنیا کی سماجی زندگی
 کے قطبیں کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً ایک کردار ہارڈ ہارٹ کا ہے جو خالص

تخلیق قدرت ہے۔ نیچر کا چھوٹا سا معصوم بچہ۔ دوسرا پونی اپولو ایک نوجوان
 ہے اور ای نیز اور مڈلٹن ہیں جو روسا میں سے ہیں۔ امریکی ریاست کے
 حدود کی وسعت کے بارے میں کوپر کا جو تصور ہے اس میں تضاد پایا جاتا
 ہے۔ سرحد کا یہ پھیلاؤ اس لحاظ سے تو اچھی بات ہے کہ جنگلوں اور صحراؤں
 کو تہذیب کے نام پر آباد کیا جاتا ہے۔ لیکن اس اعتبار سے بڑی بات ہے
 کہ اس پھیلاؤ میں ہارڈ مارٹ کا خاتمہ پوشیدہ ہے۔ ناول کے ڈھانچے کی
 پختی منزل میں نئی بیوا اور ریش کا گھرانہ ہے اور بالائی حصے میں الین ویڈ اور پال
 ہوور جیسے نوجوان عشاق ہیں۔ — ٹھوس، تندرست، گھریلو وضع کے اور
 درمیانہ درجے کے نمائندے۔ کوپر کے ناولوں کے عشاق عام طور سے
 ایسے ہی ہیں۔ لیکن چونکہ وہ نہ تو انٹرفیو طبقے سے تعلق رکھتے اور نہ سرحدی
 علاقوں میں رہتے ہیں۔ اس لئے کوپر کی نظر میں وہ بنی نوع انسان کے بہترین
 نمونے نہیں ہیں۔ پال ہوور کھوجی ناول کے جیسے وِسٹرن سے مشابہ ہے۔ وہ
 ضابطہ سے واقف نہیں ہے اور گڑبڑ کرتا ہے۔ کوپر اس کی طفلانہ اور غیر
 ذمہ دار حیثیت کو پسند نہیں کرتا بلکہ اس پر اعتراض کرتا ہے۔
 گیارہستان میں ایک سائنس دان — ڈاکٹر بیٹ — کا کردار بھی

ہے۔ ایسا معلوم دیتا ہے گویا سما لیٹ یا فیڈنگ کے ناول کا کوئی کردار
 گیاہستان کے شجر و جبر کی تحقیقات کرنے آگیا ہے۔ کوپر کے ناول میں سائنس
 دان کی یہ پامال شخصیت غیر معمولی طور پر زیادہ ناگوار محسوس ہوتی ہے۔ وہ مذاقہ
 حصے جہاں یہ کردار نمودار ہوتا ہے ناقابل یقین حد تک بُرے ہیں۔

اس ناول کے اہم کردار ریڈانڈینوں کے علاوہ (در اصل نیٹی بمبو
 اور بُش کا گھرانہ ہیں۔ یہ بنجاروں کا خاندان ہے۔ ان کا اندرونی معاشرہ انجیل
 کے عہد نامہ قدیم کے پُرانے گھرانوں سے ملتا جلتا ہے کیونکہ اُنہی کی مانند
 بُش خاندان میں بھی حکومت سب سے بزرگ اور معمر انسان کی تھی۔ بُش
 کا خاندان بڑا راندہ و پس ماندہ ہے۔ کیونکہ سرحدی علاقے میں یہ لوگ بالکل ہی
 قدیم انداز کی زندگی گزارتے تھے۔ کوپر کا خیال تھا کہ اُن کی لاقانونی، رنگین اور
 تشدد آمیز طرز زندگی آگے چل کر امریکی ورثے کا ایک جزو بن جائے گی اور
 اُس کا یہ خیال درست نکلا۔

کوپر نے گیاہستان کی ابتدا میں جس وسیع و عریض قدرتی ماحول کی تصویر
 کھینچی ہے اُس میں انسانی زندگی کے پہلے آثار بُش خاندان کے لوگ فراہم
 کرتے ہیں۔ اشنائیل بُش اس قبیلے کا سردار ہے۔ وہ ادھیڑ عمر کا لمبا چوڑا انسان

ہے۔ دھوپ سے اُس کا رنگ ڈھک گیا ہے اور اس کے انداز و آداب میں بے پروائی سی ہے۔ اس کے جسم کا ڈھانچہ کچھ ڈھیلہ سا نظر آتا ہے مگر درحقیقت وہ بہت مضبوط آدمی تھا۔ اُس کی پوشاک بڑی بھونڈی اور کھردری ہوتی تھی لیکن جنگلیوں کی سی رنگارنگ۔ اُس کا پٹکا بھی رنگین ہوتا تھا اور وہ سمور کی ٹوپی اوڑھتا تھا۔ کوہ پر نیش کی یہ رنگین تصویر ایک بجز ہموار اور آنکھوں کو تھکا دینے والے وسیع میدان کے پس منظر میں کھینچی ہے۔ منظر اور پس منظر کے اس نمایاں فرق کی وجہ سے نیش کا خاکہ بہت واضح اور روشن ہو گیا ہے۔

نیش کا قبیلہ مغرب کی طرف سفر کر رہا ہے۔ شام ہونے کو ہے کہ اچانک ان بنجاروں کو ڈو بتے سورج کی آتشیں روشنی کے سیلاب کے پیچھے سے ایک فوق الفطرت شخصیت ابھرتی نظر آتی ہے جو دیو پیکر بھی ہے اور ماندہ و افسردہ بھی۔ یہ شخصیت قریب آتی ہے تو اس کا طول و عرض گھٹ جاتا ہے وہ انسان بن جاتی ہے اور ہم پہچان لیتے ہیں کہ یہ تو وہی بوڑھا شکاری غیبی بیوہ ہے اُس کی عمر اب اتنی سے بھی زیادہ ہو چکی ہے لیکن وہ ابھی تک جفاق و چوہ بند ہے۔ ابھی تک اُس کے کندھے پر اُس کی مشہور رافل دھری ہوئی

ہے۔ ابھی تک وہ ریڈ انڈینوں کی مانند تشبیہ و استعارے ہی میں گفتگو کرتا ہے
 کیونکہ اشٹائل جب بوڑھے سے پوچھتا ہے کہ بتاؤ ہم دریائے مہی سی پی سے
 کتنی دور آچکے ہیں تو وہ جواب دیتا ہے،
 "شکار زدہ ہرن کو مہی سی پی سے پانچ سو میل دور گئے بغیر آرام اور
 اطمینان نصیب نہیں ہو سکتا۔"

کتاب کے خاتمے پر ہمیں یاد دلایا جاتا ہے کہ غیبی بمپو اب ڈوبتے
 سورج کی روشنی سے ایک ارضی ماحول میں اتر آیا ہے۔ یہ کوپر کا مشہور
 موت کا منظر ہے۔ وہ اپنے خیمے کے دروازے پر ایک کرسی پر بیٹھا،
 واقعوں کی مانند اپنے خاتمے کا انتظار کر رہا ہے۔ سورج ڈوب رہا ہے
 اُس کا کتا ہیکٹر اس کے پاؤں کے پاس مرا پڑا ہے۔ تب وہ کرسی سے
 اٹھتا ہے اور بڑی شان سے پکارتا ہے،

"میں یہاں ہوں۔"

غیبی بمپو کی کہانی گجرات کا سب سے دلچسپ حصہ ہے۔
 اُس نے گجرات میں تہذیب سے بچنے کے لئے پناہ لی ہے۔ درخت
 کاٹ کر گھر بنانے والے آباد کاروں کا خیال مجھوت بن کر ہر وقت اُس کے

سر پر منڈلاتا رہتا ہے اور اُن کے بسو لوں کی آواز اُسے دُور مشرقی اُفق سے آتی
 رہتی ہے۔ وہ بُش خاندان قسم کے لوگوں کو بہت بُرا سمجھتا ہے۔ کیونکہ بظاہر
 تو وہ بڑے دلچسپ بنجارے ہیں لیکن اندر سے سخت دنیا دار لوگ ہیں۔
 وہ نیچر یا انسان کا احترام کرنا جانتے ہی نہیں۔ بوڑھا نیٹی بمبو اُن کو اُسی نظر سے
 دیکھتا ہے جس نظر سے فاکمز کا اُنیک میک کیلین سوپ خاندان کے لوگوں کو
 دیکھتا ہے۔ غیبی بمبو انسان کے اس تکبر و پندار پر غور کرتا ہے کہ وہ ساری
 دنیا پر قابض ہو سکتا ہے۔ وہ جنگل کی بے حرمتی کرنے والوں کے جرم پر بھی
 غور کرتا ہے اور یہ سوچتا ہے کہ اس کا کفارہ کس طرح ادا کیا جاسکتا ہے لیکن وہ
 فاکمز کے پیردے زیادہ قنوطی ہے لہذا وہ کفارے اور نجات کے امکان سے
 بالکل مایوس ہے۔ چنانچہ اس کا کفارہ فقط موت اور خود فراموشی ہی ہے۔

نیٹی بمبو کے تعلقات اس عمر میں بھی دوسروں کے ساتھ سو فی صدی سرت
 اور رسمی ہیں نہ کہ گہرے اور بے تکلفانہ، بلکہ زندگی کے ان آخری دنوں میں اُس
 کا انداز مذہبی پیشواؤں کا سا ہو جاتا ہے۔ وہ بُرا باتوں کو ہو گیا ہے اور بڑی بلیغ
 گفتگوئیں کرنے لگا ہے۔ گو ہمیں اُس کے بارے میں بہت سی باتیں معلوم ہیں،
 لیکن وہ اپنی انفرادی حیثیت میں بھی ایک شخص کی بجائے ایک نوع ہے نیٹی بمبو

کی موت قریب ہے لہذا وہ قدرتی طور پر ہر وقت اپنے ماضی کو یاد کرتا رہتا ہے
 اس کے باوجود وہ ہماری معلومات میں اضافہ نہیں کرتا۔ مثلاً ہمیں اس کے بچپن
 کے بارے میں اس کے سوا اور کچھ پتہ نہیں چلتا کہ اس کے ایام طفلی باپ کے
 ساتھ موراویہ کے پادریوں اور ڈیلاویئر کے ریڈانڈینوں میں بسر ہوئے ہیں اس
 بڑھاپے میں اگر وہ کسی سے باپ کی سی مشفقانہ محبت کرتا ہے تو ہارڈ ہارٹ
 نامی ایک دلیر نوجوان سے۔ لیکن اس انسانی رشتے کی یاد بھی ایک قسم کا کفارہ
 ہے۔ یہ رشتہ بھی مجرّد اور مثالی رشتہ بن جاتا ہے۔ یہ تجربہ دیتا ہے کہ ارادی ہے اور خود
 مصنف کے منشاء کے مطابق ہے۔ لہذا ہمیں یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہئے کہ
 کوپر کردار نگاری میں ناکام رہا ہے۔

ڈی، ایچ لارنس کی رائے میں گیارہویں صدی عجمی لیکن نہایت خوبصورت
 تصنیف ہے جس میں منتقمانہ موت کے بے باز و پورے مغربی علاقے پر
 پھیلے ہوئے ہیں۔ لارنس غیبی بیوہ کو امریکی انسان کا صحیح نمونہ اور نمائندہ خیال کرتا
 تھا۔ اور اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ "بنیادی اور حقیقی طور پر امریکی رُوح درشت،
 تنہائی پسند، رواقی اور تخریبی ہے۔" یہ بتانا تو شیرمشل ہے کہ امریکی رُوح دراصل
 کیسی ہے لیکن کم سے کم اس حد تک تو ضرور درست ہے کہ بکثرت امریکی

مصنفوں نے ایسے مثالی کردار تخلیق کئے ہیں جن کی رُوح واقعی ایسی ہی ہے
 ہمنیگ ولے تو خیر اس قسم کے مثالی اور نامندہ نمونے پر سو جان سے ندا ہے
 لیکن میوئل، تھورو اور فاکسز کو بھی اس قسم کے کردار بہت پسند ہیں۔ مائٹورن اور
 پوکا بھی یہی حال ہے البتہ ان دونوں نے اس قسم کے امریکی نمونے کی سرگرمیاں
 عام طور سے اُس کے ذہن کے اندرونی مٹیج ہی تک محدود رکھی ہیں اور اُسے
 نفسیاتی حلقے کرتا اور دوسری روتوں کے سینے پھیلنی کرتا دکھایا ہے۔ کوپر کے
 فیٹی بمپو اور ہنری جیمز کے گلبرٹ اسمنڈ کے درمیان گوزمان و مکان کا فاصلہ
 بہت زیادہ ہے لیکن ہنری جیمز کے ناول "ایک خاتون کا خاکہ" (ملاحظہ ہو
 اردو ترجمہ — از قرة العین حیدر) کا گلبرٹ اسمنڈ بھی درشت، تنہائی
 پسند، رواقی اور اپنے مخصوص انداز میں تخریبی یا قاتل ہے۔

امریکی ناول پر دو مختلف اثرات نے مل کر اپنا نقش جما یا ہے اس
 کی ایک مثال متذکرہ بالا امریکی انسان کا ظہور ہے۔ مثلاً یہ دونوں اثرات
 اپنی اپنی جگہ پر اور اپنے اپنے انداز میں بیگانہ منش اور تنہائی پسند انسان
 کے تصور کی تخلیق کرتے ہیں۔ ان میں ایک ضمیر پرستی کا اثر ہے اور دوسرا
 سرحدی طرز معاشرت کا۔ کوپر نیویارک کا اشرافی ہے لہذا وہ ضمیر پرستوں پر

بھی طرز کرتا ہے اور گیاہستان کے باب ششم میں سرحد پر رہنے والے امریکیوں کا بھی مذاق اڑاتا ہے جو سرحدی ماحول کی تخلیق بھی ہیں اور نیوانگلینڈ کی بھی۔

لارنس نے نیٹی بمپر کو قاتل کا لقب دیا ہے مگر قاتل کی یہ اصطلاح ذومعنی اور مبہم ہے۔ یہ درست ہے کہ نیٹی بمپر اور کپتان اگاب بلکہ اشٹائل بُش بھی قاتل ہیں۔ لیکن اہم فرق یہ ہے کہ نیٹی بمپر فقط ضرورت پڑنے پر جان لیتا ہے اور وہ قتل بھی کرتا ہے تو بڑے پیار سے۔ اس کا اخلاقی ضابطہ اُسے لوٹ مار کرنے یا دشمنی میں جان لینے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس لئے امریکی ناول میں بالعموم اور کوپر میں بالخصوص تقدس و پارسائی کا سوال ایک بنیادی اور اخلاقی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ کرداروں پر حکم لگاتے وقت یہ ضرور دیکھا جاتا ہے کہ آیا وہ زندگی کا بالخصوص جنگی جانوروں کی معصوم اور بے واع زندگی کا احترام کرتے ہیں یا نہیں۔ خواہ یہ زندگی گیاہستان کے ہرن کی ہو (کوپر)، یا بحرالکاہل میں سانس لینے والی وہیل مچھلی کی، (میلویل اور ہمنگ) وے) یا ایک نوجوان اور پیچیدہ امریکی لڑکی کی، جو یورپ میں سفر کر رہی ہے۔ (ہنری جیمز)

نیٹی بیو اور اُس کے ان جانشین کرداروں کی شخصیتیں دہری ہیں۔ ان
 کے تخلیقی تصور کی جدت اسی دہرے پن میں پوشیدہ ہے۔ اس صورت
 حال سے ایک رمزاً میز طرز کی تحریک ہوتی ہے اور یہی چیز کوپر کے ہیرو
 نیٹی بیو کوڑو سو یا ورڈس ورلڈ کے انسان کی قدرتی پارسائی سے جو نسبتاً زیادہ
 نرم اور کم طرزاً میز ہے، الگ کرتی ہے۔ امریکہ کا مثالی انسان قاتل ضرور
 ہے مگر اُس میں فطری تقدس اور پارہائی بھی موجود ہے۔ البتہ اُس کی بدشتگی،
 تنہائی پسندی اور واقفیت یعنی اُس کی مقامی خصوصیتیں اُس کی تصویر کو انوکھا
 اور منفرد بنا دیتی ہیں۔ انیسویں صدی کے یورپی ادب کے رومانوی انسان یا
 تنہا ہیرو کو نیو انگلینڈ کی ضمیر پرستی سے یا سرحدی حالات سے سابقہ نہیں پڑا
 تھا اور یہی بنیاد ہے فرق کی دونوں کے درمیان۔

نیٹی بیو کے کردار کی خصوصیات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے لارنس پر
 اضافہ بھی کر سکتا تھا کہ نیٹی بیو میں شعریت تھی۔ اُس کی رنگین اور خطیبانہ گفتگو میں
 کم اور اُس کے ذہن کی خصوصیات میں زیادہ۔ مثلاً گیاہستان میں بوڑھا شکاری
 ڈاکٹر بیٹ کے سائنسی خیالات کی مخالفت کرتا ہے اور جواب میں خدائی
 کا وہ تصور بہت توڑ مڑ کر پیش کرتا ہے جو اٹھارہویں صدی میں رائج تھا۔ وہ

ایک ہی وسیع استعارے میں عقل، وجدان اور قدرت سبھی کو شامل کر لیتا ہے
یہ استعارہ اتنا ہی بے رنگ و بے کیف ہے جتنا کہ خود گیاہستان، مگر وہ
گیاہستان کی مانند وسیع اور شاندار بھی ہے۔

والٹ و ہٹ مین کی اصطلاح میں کوپر "ابد سے ابدیت تک" ہے۔
بالزک اُسے ایک خوبصورت اخلاقی تخلیق "سمجھتا ہے" جس میں نر و مادہ
کی خصوصیات یکجا موجود ہوں۔ جو جاہلیت اور تہذیب دو دنیاؤں کے
درمیان پیدا ہوا ہو۔ لیکن کوپر کے ہیرو میں گہرائی اس وجہ سے ہے کہ اُس کا
دائرہ تنگ ہے۔ لیکن یہ سوال دوبارہ اٹھتا ہے کہ غیٹی بمپو کے اخلاقی محاسن
کا پیوند آنے والی تہذیب سے کیسے ملایا جائے۔ البتہ یہ کام عورتوں کے بغیر
ممکن نہیں مگر ہم دیکھتے ہیں کہ غیٹی بمپو کی مثالی دنیا میں اور شاید کوپر کی مثالی دنیا
میں بھی عورت کا گزر نہیں۔ یہ دنیا خالص مردوں کی دنیا ہے۔

کسی جوان اور بھرپور عورت کو شامل کئے بغیر کوئی مصنف بھی انسانی
تہذیب یا مذہبی تہذیب یا المیہ تہذیب یا کسی بھی دوسری قسم کی تہذیب
کا تصور ہی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ سوفو کلیز، مولیئر، شکسپیئر، ڈانسے حتیٰ کہ ہنری جیمز
نے یہی کیا ہے۔ لیکن کوپر عورت کو شامل نہیں کر سکتا اور نہ ہنری جیمز اور

ایڈیٹر ڈارٹن سے پیشتر کسی دوسرے امریکی ناول نگار نے عورت کو شامل کیا ہے۔ عورتوں کے خلاف یہ تعصب نہایت افسوس ناک ہے اور شاید اس کی نظیر بھی کسی دوسرے ادب میں نہیں ملتی۔

عورتوں کے بارے میں کوپر کا تصور ریسا نہ نہیں ہے بلکہ وہ ان کے ساتھ بڑی مرد مہری سے پیش آتا ہے یا پھر سر پرستانہ انداز کے اختیار کرتا ہے۔ عورتوں کے طرز عمل اور کردار کے بارے میں اس نے جو قانون اور ضابطے بنا رکھے ہیں وہ نہایت سخت ہیں۔ مثلاً کسی عورت کو اس ناقابل معافی غلطی کی اجازت نہیں ہے کہ وہ یہ جانے بغیر کہ مرد اس سے محبت کرتا ہے اپنی محبت کا اعلان یا اعتراف کرے۔

”جاسوس“ میں ایک لڑکی یہی غلطی کر بیٹھتی ہے اور اسے گولی مار دی جاتی ہے۔ کہنے کو تو یہ گولی اُسے اچانک لگی تھی لیکن حقیقت یہ ہے کہ گولی مارنے والا خود مصنف تھا۔ اسی طرح دو مختلف قوم اور نسل کے لوگوں کے درمیان شادی بیاہ کا تصور بھی جرم اور گناہ ہے۔ چنانچہ ریڈ انڈین کا دلیر نوجوان ماہ توہی گیا پستان میں جس وقت غیبی بمپو سے درخواست کرتا ہے کہ وہ امریکی لڑکی ایلن وادے سے اس کی زبان میں تبادلے کے ماہ توہی اس سے شادی کرنا

[illegible]

کو پیر کے نسوانی کردار بالخصوص وہ امریکی عورتیں جن کا رنگ سفید ہے نہایت غیر دلچسپ ورے کیف و سبے رنگ ہیں۔ اور یہ قدرتی بات ہے کہ کو پیر کے ناولوں کی عورتوں کو اور کو پیر کے جانشین اکثر بڑے بڑے امریکی ناول نویسوں کے نسوانی کرداروں کو بھی نہ محاذ نظروں سے دیکھا گیا ہے۔ ہر جگہ ایک دینی و بی سنی تالیف سندیگی، ایک تکلیف دہ و کشی یا جغیہ انتقام کا جذبہ ملتا

ہے۔ ہر جگہ وہ اعلیٰ عورت کا ایک مضحکہ خیز چہرہ بن گئی ہیں یا پھر خبر و ٹاسپ کو پڑ بھی ہمہ گ وے، فاکٹر، میلویں اور مارک ٹورین کی مانند مردانہ زندگی کا مدح خواں ہے۔

کو پڑ کا ذہن تجربہ دہی اور تعمیری تھا۔ اس کے جہاں اور بہت سے اسباب تھے وہاں ایک اہم سبب اُس کا عورتوں کے بارے میں رویہ بھی تھا۔ لیکن ہنری جیمز کی مانند مختورن عورتوں کی نفسیاتی زندگی کی پیچیدگیوں کو سمجھ لیتا تھا۔ اور اُن کے نسوانی احساسات سے واقف تھا مگر عورتوں کی کردار نگاری میں وہ ہنری کو پڑ سے کچھ ہی بہتر ہے۔ لیکن عورتوں کی نفسیات اور احساسات سے واقفیت میں اُس کا وہ تاریک تنخیل بھی شامل ہو گیا جو اُسے اپنے مذہبی والدین سے ورثے میں ملا تھا۔ اسے اپنے ماحول سے بھی بڑی گہری دلچسپی تھی۔ ان سب خصوصیتوں کے مل جانے سے اُس کی تحریروں میں بناوٹ کا حسن نکھر آیا ہے اور یہی وہ چیز ہے جو کو پڑ کے رومانوں میں سرے سے مفقود ہے۔ ۱۸۴۱ء اور ۱۸۴۲ء کے درمیان امریکی تنخیل کو بالکل اُسی چیز کی ضرورت تھی جو کو پڑ اور ایلن پوٹ نے اُسے عطا کیا۔ یہ درست ہے کہ معمولی سی ابتدا براک ڈین براؤن نے پہلے ہی کر دی تھی لیکن رومانی ناول میں تنخیل کی

تار یک پیچیدگیوں کو داخل کرنے کا فرض دراصل مانتھورن ہی نے سرانجام دیا
 کوپر نے رومان میں بن جتی زمین اور سادہ زندگی سے والہانہ محبت کی تہمیری
 کی لیکن مانتھورن نے خیر و شر کی تلاش میں ناول کے اندر ایک مذہبی ڈرامے
 کا عنصر داخل کیا۔ البتہ میلویل نے (دیکھو بات ختم) پہلی بار بڑے عظیم پیمانے
 پر امریکی رومان کے دو خاص سوتوں — مرغزار می زندگی کی یاد اور اخلاقی
 میل ڈرامہ — کو آپس میں ملا دیا —

ہاتھورن اور رومان کے حدود

قرمزی حرف

ہاتھورن کے ناول قرمزی حرف (THE SCARLET LETTER)

میں جذبے کی پیچیدگی کی فراوانی ہے۔ یہ خصوصیت اکثر امریکی ناولوں سے منسوب کی جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ قرمزی حرف کے اداکاروں اور واقعوں میں ہیچنڈ کے اداکاروں اور واقعوں کی سی دو بعدی خصوصیت پائی جاتی ہے۔ البتہ یہ سوال ہمیں بے حد پریشان کرتا ہے کہ کتاب کے ساوے اور آسان عناصر اور اُن کے بارے میں لوگوں کے جو خیالات ہیں اُن میں رشتہ کیسے قائم کیا جائے۔

ہنری جیمز نے ہاتھورن کی ایک مختصر سی سوانح حیات لکھی ہے اس

کتاب میں اُس نے قمر مزنی حرف پر بھی اظہار رائے کیا ہے مگر اُس کی نظر فقط
 ناول کے کرداروں اور واقعوں پر تھی۔ ہنری جیمز نے یہ کتاب ۱۸۷۹ء میں لکھی تھی
 یہی زمانہ اُس کے اپنے ناول "ایک خاتون کا خاکہ" کی تصنیف کا تھا اور ظاہر
 ہے کہ اُس کے ذہن پر یہ ناول سوار تھا۔ اور مہتورن پر اُس نے جو تنقید کی ہے
 اُس میں جیمز کی اپنی ذہنی مصروفیتوں کی جھلک ملتی ہے۔ مہتورن کی کہانیوں میں
 اُس کو تخیلیوں اور علامتوں کی افراط نظر آتی ہے۔ اور وہ اس پر اظہار افسوس کرتا ہے
 اُس کا خیال ہے کہ تخیل تخیل کی بڑی ہلکی پھلکی سی مشق ہے۔ مگر یہ تسلیم کرنے کے
 نہایت معقول اسباب موجود ہیں کہ خود ہنری جیمز کی تصنیف "فاختہ کے بازو" اور
 "طلاتی پیالہ" اور آخری عمر کی دوسری تصنیفوں میں بھی تخیلی عناصر پائے جاتے ہیں۔
 ہمارے سامنے جرمن ناول نویس کا فکا کی مثال بھی ہے اور یہ اس بات کا ثبوت
 ہے کہ تخیل لازمی طور پر تخیل کی ہلکی پھلکی مشق نہیں ہے۔ جیمز نے قمر مزنی حرف کی
 تخیل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ مہتورن کے ندرت تخیل اور قمر مزنی حرف A
 کی پراسرار معنویت ہی میں الجھ کر رہ گیا۔

البتہ جیمز کے انداز نظر کی خوبی یہ ہے کہ وہ قمر مزنی حرف کی تنقید کی ابتدا
 اس بنیادی حقیقت سے کرتا ہے کہ یہ کتاب ایک ناول ہے منظم نہیں ہے یہ

ایسی صداقت ہے جسے دہرہ جدید کے اکثر نقاد نظر انداز کر جاتے ہیں اس صداقت کو مان لینے اور اس پر تبصرہ کر لینے کے بعد بھی قمر مزنی حرف کے شاعرانہ محاسن کا سراغ لگانے کی گنجائش باقی رہ جاتی ہے۔ لیکن جمیز اس طرف متوجہ نہیں ہوا۔ جمیز قمر مزنی حرف کو ایک حقیقی شاہکار تسلیم کرتا تھا۔ حسین اور غیر معمولی۔ لیکن اس نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ یہ کتاب اپنی تاریخی رنگ آمیزی میں کمزور ہے اور اس میں تفصیلات کی کمی پائی جاتی ہے۔ اس کتاب کے انسان مجھے کردار نہیں نظر آتے بلکہ ایک ہی ذہنی کیفیت کے بڑے حسین نمائندے معلوم ہوتے ہیں۔ جمیز یہ اعتراف بھی کرتا ہے کہ اس کتاب میں افزائش اور ارتقاء کی کمی ہے اور کردار واقعات کی تکرار و تشکیں میں بہت کم حصہ دیتے ہیں۔

جمیز کے ایک شاگرد ہمزنی بیک کا خیال ہے کہ ناول کے گریز پان میں نقطہ نظر کا استعمال بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کبھی یہ نقطہ نظر خود مصنف کا ہوتا ہے جو سب کچھ جانتا ہے اور کبھی کسی کردار کا۔ کسی کردار میں اس نقطہ نظر کو داخل کرنے کے بعد سب سے اہم مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اس نقطہ نظر کو کس طرح کام میں لانا ہے۔ مثلاً اگر ناول کا قصہ، ناول کا کوئی کردار یا مصنف خود واحد متکلم کے صیغے میں بیان کرتا ہے گویا تمام واقعات اس کے سامنے پیش آئے

ہیں تو پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُس کا یہ مشاہدہ خالص اُس تک محدود ہے یا اُس کا مشاہدہ جزوی ہے، جانب دارانہ ہے یا غیر ڈرامائی ہے۔ لبیک کا یہ خیال درست تھا کہ اگر نقطہ نظر کا مالک کوئی راوی ہو تو ڈرامائی اثر بہت گہرا ہو جاتا ہے۔ مصنف کے ذہن کو اس ذمہ داری سے بری کر دینا چاہئے تاکہ وہ راوی کے شعور و آگہی کا نظارہ کر سکے اور یہ بھی دیکھ سکے کہ کس طرح یہ آگہی بھی ناول کے ڈرامہ میں شریک کار ہوتی ہے۔

لبیک بھی اپنے اُستاد کی مانند واقعات اور اُن کی ڈرامائی معنویت کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا بلکہ ناول کی ہر چیز کو کردار نگاری کے ماتحت کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ "ناول" پر تو بڑی خوبی سے تنقید کرتا ہے۔ لیکن "رومان" کی تاب نہیں لاسکتا۔ چنانچہ وہ "پچھر" اور "مین" کے تباہوں میں ڈھانچے کی تلاش کرتا ہے۔ کیونکہ اُس کے خیال میں اسی تباہوں سے کردار کی تصویر مکمل ہوتی ہے۔

"پچھر" سے لبیک کی مراد سیریز کا مسلسل منظر ہے۔ وہ تمام عناصر جو ناول کی تشریح کرتے ہیں، اُس کی نوک پلک درست کرتے ہیں اور قاری کو خبر دیتے ہیں اور دوسروں کے ذہن کے تاثرات، یادیں اور روایتیں

بھی۔ "سین" سے اس کی مراد سٹیج کے تاثرات ہیں۔۔۔۔۔ ڈرامائی مکالمے اور کرداروں کی سرکنتیں۔ اس نے ڈرامے کو بڑی اہمیت دی ہے۔ چنانچہ اس کی رائے میں ناول نگار کا فرض ہے کہ نہ صرف "سین" کو بلکہ حتیٰ الامکان "پیکچر" کو بھی ڈرامائی رنگ دے۔

جدید نقادوں میں ہنری جیمز اور اس کے دبستان کے نقطہ نظر کو نظر انداز کر دینے کا رجحان بہت قوی ہے۔ جدید تنقید کو زیادہ تر شاعری سے دلچسپی ہے۔ چنانچہ ہمارے جدید نقاد ناول کے فن کا جائزہ لیتے وقت بھی اسی طرز تنقید کو کافی سمجھتے ہیں، جو شاعری کا جائزہ لیتے وقت ان کے پیش نظر ہوتی ہے لیکن ظاہر ہے کہ ناول کی تشکیل شاعری سے مختلف ہے۔ یہاں سین، پیکچر، عمل، کردار، تشبیہ و استعارے اور علامتیں سبھی کچھ ہوتی ہیں اور سب مل کر ناول کی تعمیر کرتی ہیں۔

قرمزی حرف قریب قریب بالکل ہی ایک تصویر ہے۔ وہ حرام کاری جس سے تمام واقعات حرکت میں آتے ہیں ناول کے آغاز سے پیشتر سرزد ہوتی ہے اور ناول کے اندر کوئی ایک لمحہ بھی ایسا نہیں آتا جب کہ اس مبینہ ناجائز حرکت کا سرزد ہونا قابل یقین ہو سکے۔ اس میں کئی ڈرامائی مناظر

بھی ہیں۔۔۔۔۔ تین مناظر اس عشقِ تنہا کے جہاں زانی عورت کو پہلی بار جیل سے ناکر کھڑا کیا گیا تھا، ہسٹرو پیدل گورنر کی کوچنی میں اور ڈمس ڈیل اور پیرل جنگل میں۔۔۔۔۔ ان میں ہر ایک سین بے حد خوبصورت اور ناقابل فراموش ہے۔

اس کے باوجود یہ مناظر "منجد"، ساکت اور بیگالے سے ہیں۔ "قاری" اور ان مناظر کے درمیان بڑی وسیع اور بڑی گہری خلیج حائل ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات خواب میں پیش آ رہے ہیں، ڈرامے کے سٹیج پر نہیں دکھائے جا رہے ہیں۔ "قاری" ان واقعات کو اپنی آنکھوں کے سامنے ہوتا نہیں دیکھتا بلکہ اُسے ان واقعات کی خبر کسی اور کی زبانی ملتی ہے۔ یہ ابلاغ تصویر کی طرح بالواسطہ ہوتا ہے۔ مصنف کا تخیل اپنے کرداروں کو ایک لمحے کے لئے بھی آزاد نہیں چھوڑتا کہ "قاری" انہیں اپنی آنکھوں سے دیکھ لے۔ یہی چیز قمر مزی حرف کو اُن کی وحدت اور پُراسرار دوری خطا کرتی ہے۔ یہ کتاب ہر جگہ مصنف کے اپنے ذہن کا آئینہ ہے۔

تخلیص کے لئے ہاتھوں نے اُٹھنے کی علامت استعمال کی ہے۔ مالک
کاؤلی نے اس کی بہت صحیح تشریح کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہاتھوں کا بچپن

اور جوانی کا زمانہ بڑی تنہائی اور گوشہ نشینی میں گزرا تھا۔ اس کی وجہ سے مہجوران
 کی نظرت میں خود بھی اور خود پرستی پیدا ہو گئی تھی۔ آئینے کی مانند یہ دونی کارنگ
 اسی کا نتیجہ تھا۔ سراج کے اعتبار سے بھی وہ تضاد کا مجموعہ تھا۔ وہ نہایت
 خشک بھی تھا اور نہایت جذباتی بھی۔ نہایت کُست بھی تھا اور نہایت
 پھرتیا بھی۔ رجعت پرست بھی تھا اور ترقی پسند بھی۔ خیالی دنیا میں بھی رہتا تھا
 اور روپے پیسے کی بھی بڑی قدر کرتا تھا۔ اسی دورِ سخن سے مہجوران کے
 تخیل کی تشکیل ہوئی۔ مثلاً قمر مزی حرف کے دیباچے میں وہ آئینہ کی یہ صفت
 بیان کرتا ہے کہ وہ حقیقت کو "پتو کھٹا، گہرائی اور غیریت دیتا ہے۔ چنانچہ
 اُس کے تھے بھی آئینہ کی مانند ہیں۔ وہ حقیقت کا ایک جامد اور تصویری منظر
 پیش کرتے ہیں۔ وہ پُر اسرار، بھیا نک اور طلسماتی ہوتے ہیں۔ لیکن وہ زندگی
 کے ڈرامے کو، اُس کی ابھرتی ہوئی توانائی اور حرارت کو، اُس کے تصادم اور
 بحران کو اور اُس کی المیہ طہارت کو گرفت میں نہیں لاسکتے۔"

ہنری جیمز نے مہجوران کو اس وجہ سے سراہا ہے کہ وہ گہری نفسیات
 کی پروا کرتا تھا۔ لیکن اُس نے اس نفسیات کے تجزیہ کا کام دوسرے نقادوں
 کے لئے چھوڑ دیا۔ چنانچہ ان نقادوں نے قمر مزی حرف کے ظاہری اور باطنی

معنی پر بہت کچھ لکھا ہے۔ ڈی، ایچ، لارنس کو بھی ہاتھوں کے تھیل کے دو
 رُخے پن نے بہت متاثر کیا ہے۔ شاید خود ہاتھوں بھی اپنے تھیل کی اس
 خصوصیت سے متاثر تھا۔ چنانچہ جس وقت ہسٹری پر لکھنا کے باہر کھڑی ہوئی
 پادری ڈمس ٹیل کا یوم انتخاب کا وعظ سن رہی تھی تو،

”وہ اس وعظ کو اتنے غور سے سن رہی تھی اور اس سے
 یوں ہمدردی کر رہی تھی گویا اس وعظ میں اس کے لئے کوئی
 ذاتی معنی اور نشانی موجود ہے حالانکہ پادری کے الفاظ اس
 کو صاف طور سے سنائی نہیں دے رہے تھے۔ اگر صاف سنائی
 دیتے تو شاید اس کی رائے بدل جاتی کیونکہ پادری بڑے
 بھونڈے لفظوں میں اور سطحی انداز میں اپنی بات کہہ رہا تھا
 اس میں روحانیت ذرہ برابر نہ تھی۔ کبھی وہ اونچی آواز میں
 بولتا اور کبھی بہت دھیمی آواز میں۔“

جس وقت یہ کتاب شائع ہوئی تو بعض لوگوں نے اس سے یہ نتیجہ
 اخذ کیا کہ قرمزی حرف کا موضوع ہی فقط گناہ نہیں ہے بلکہ خود مصنف نے
 گناہ کی وکالت بھی کی ہے، اس نے حرام کاری کو سراہا بھی ہے۔ چنانچہ ایک

نقاد چیتا کہ "کیا ہمارے ادب میں بھی فرانسیسی دور شروع ہو گیا۔" بعد کے بعض
 نقادوں کا بھی یہ خیال ہے کہ ماعتورن نے گناہ کو سراہا ہے مگر اس وجہ سے
 نہیں کہ وہ شہوت پرست اور عیاش مزاج تھا۔ بلکہ اس وجہ سے کہ ملٹن
 کی مانند فردوس گم شدہ میں، وہ بھی "انسان کے اولین گناہ" کے قصے میں یقین
 رکھتا تھا۔ اور اُسے انسان کی عین خوش قسمتی خیال کرتا تھا۔ ماعتورن کا عقیدہ
 تھا کہ کوئی جوان آدمی، کوئی معاشرہ اور زندگی کا کوئی المیہ تصور و بودِ شر کے
 شعور کے بغیر پنپ نہیں سکتا۔ چنانچہ اس نکتے کو اس نے اپنی تصنیف کی
 ابتدائی سطروں ہی میں صاف کر دیا ہے۔ اس کے باوجود قمری حرف میں
 "انسان کے اولین گناہ" کی خوش قسمتی کا قصہ کہیں نہیں ملتا۔

اسکولوں کے ضمیر پرست اساتذہ ماعتورن کے اس ناول کے بارے
 میں عام طور پر یہی رائے ظاہر کرتے ہیں کہ یہ "گناہ اور توبہ" کا قصہ ہے۔ اور
 اس میں کوئی شک بھی نہیں کہ اس ناول میں توبہ اور پشیمانی پر خاص طور سے زور
 دیا گیا ہے لیکن یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس کتاب کا موضوع گناہ کے اخلاقی
 اور نفسیاتی نتائج ہیں۔ — برادری سے خارج ہو جانے کا احساس اور
 جذباتی زندگی کی تیسخ اور تخریب — اسی چیز کو اگر دوسرے پہلو سے

دیکھا جائے تو یہ خرابیاں حرام کاری کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ اس کا باعث وہ ضمیر پرست معاشرہ ہے جس میں یہ کردار رہتا تھا۔ بلکہ کسی حد تک تو یہ بات ہر معاشرے پر صادق آئے گی۔ اس کے باوجود قرمزی حرف کو سوسائٹی کی تنقید سمجھ کر پڑھنے سے کام نہ چلے گا۔

قرمزی حرف میں تنقید معاشرہ کے عناصر موجود ہیں بلکہ بعض اوقات تو اس کتاب پر حقوق نسواں کی وکالت کرنے والے لبرل پھر کا گمان ہوتا ہے۔ مثلاً ہسٹریوں کی ہیروئن جس کا کردار ناجائز بچہ پیدا کرنے کے الزام سے داغ دار ہے، اپنے اصلاحی جوش میں نہ بخورن کی سالی ایلیزبتھ کی باڈی سے ملتی جلتی ہے جو اصلاحی کام کرتی تھی۔ ہسٹری زمانے میں بڑی پیش پسند اور جذباتی عورت تھی لیکن اب اس نے یہ باتیں ترک کر دی ہیں اور خدمتِ خلق کرتی ہے۔ اس کی زندگی پہلے جذباتی تھی مگر اب عقلی ہو گئی ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ یورپ میں عقل نئی نئی آزاد ہوئی تھی مگر اس آزادی عقل کو ہمارے آباؤ اجداد زنا کاری سے بھی خطرناک گناہ خیال کرتے تھے۔ چنانچہ زنا کاری کا الزام لگسا جائے کے بعد ہسٹری تنہائی کی زندگی گزارتی ہے اور اپنے خیالات و عقائد کی حد تک بڑی ریڈیکل بن جاتی ہے۔ اس کا عقیدہ ہے

کہ ایک زمانہ وہ آئے گا جب ایک نئی سچائی انسان پر منکشف ہوگی اور
 پھر عورت مرد کے تعلقات مسترت باہمی کی محسوس بنیاد پر قائم ہوں گے۔ وہ
 جو اصطلاحیں استعمال کرتی ہے وہ بھی حقوق نسواں کے مضبوطوں کی ہیں اور اس
 کی باتوں پر مس پی باڑی اور مارگریٹ ٹیلر کی تقریروں کا دھوکا ہوتا ہے۔
 لہذا ہم یہ دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ قرمرزی حرف کے موضوعات
 کا ایک پہلو حقوق نسواں سے بھی متعلق ہے البتہ اس میں مصنف کا طنز بھی شامل
 ہے۔ اس کتاب کے دوسرے سیاسی اور سماجی معنی بھی ممکن ہے کہ ہوں لیکن
 قرمرزی حرف اور بلائیٹھ ڈیل روٹان کے مصنف کو سیاسی یا اصلاحی اہل قلم
 سمجھنا غلط ہوگا۔ مآخوون واقعات کا بالخصوص سیاسی واقعات کا بڑا محتاط
 اور چالاک شاہد ہے۔ اور یہ بجائے خود ایک غیر معمولی امتیاز ہے لیکن مآخوون
 کی تحریروں میں کوئی باغابطلہ سیاسی نظریہ نہیں مل سکتا۔ بلکہ مآخوون تو شافو و تادور
 ہی معاشرے کا کوئی گہرا تاثر ہم پر چھوڑتا ہے۔ قرمرزی حرف میں تو ایک ایسا
 شاعرانہ اور داستانی خاکہ ملتا ہے جو آپرا کی خصوصیت ہے۔ قرمرزی حرف اور
 مآخوون کی دوسری تصانیف میں عام انسان ہمیں فقط بھیر میں ملتے ہیں گویا وہ
 گانے والوں کی ایک ٹولی میں ہیں۔ اور کتابوں کے اہم کردار اگر کبھی گاؤں کے

جو پال میں کسی پرانے مکان یا دکان میں یا باغ، وڈرا فٹا وہ کھیت یا مرغزار
 میں دوسروں کے ساتھ ملتے بھی ہیں، تو یہ سارا منظر بڑا مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔
 عملی طور پر مانتھورن ڈیموکریٹک پارٹی کے ایک ایسے گروہ سے تعلق
 رکھتا تھا جو ذہنی اعتبار سے بڑا لوٹ پونجیا تھا۔ ہنری جیمز کی مانند مانتھورن
 بھی سیاسی نظریات اور تعلیمات سے پوری طرح واقف نہ تھا۔ وہ سیاسی مسائل
 اور سرگرمیوں کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرنے کا فن کارانہ شعور بھی نہ رکھتا تھا۔
 لیکن مانتھورن بسا اوقات ذہنی توانائی کا ایک ایسا طلسم باندھتا ہے کہ اکثر
 پڑھنے والے اس قریب میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ وہ کوئی بہت بڑا انقلابی عمل
 سیاسی مفکر یا مذہبی پیشوا ہے مگر یہ سب ہے قریب نظریہ جس میں اس کی ذہانت
 ذکاوت، تشکیک اور بنیادی انسانی سچائیوں کے گہرے مطالعے کو بڑا دخل
 ہے۔ دراصل اس کی ذہنی تحقیقات کی وحدتیں بنیادی طور پر جمالیاتی ہیں کیونکہ
 مانتھورن دنیا کو فنی نقطہ نظر سے دیکھتا تھا اور اس کو اس بات پر اصرار تھا
 کہ جمہوریت میں بھی جس کو جمالیاتی قدروں سے کوئی دلچسپی نہیں، انسان دنیا کو
 فنی نگاہ سے دیکھ سکتا ہے۔

قرمزی حرف کے بارے میں مشہور نقاد ڈی آر ونٹرس کا خیال ہے کہ یہ

کتاب ایک خالص تمثیل ہے۔ حالانکہ اس کی رائے میں ماعتورن کی دونوں مشہور
 تصنیفیں — سنگ مرمر کا دیوتا (THE MARBLE FAUN) اور بلاٹھ
 ڈیل رومان ناول ہیں جن میں تمثیلی عناصر بھی شامل ہیں — مسٹر ونٹرس نے
 ماعتورن پر بڑا عالمانہ تبصرہ کیا ہے۔ اس تبصرے میں انہوں نے نیوانگلینڈ کے
 ضمیر پرستوں کے تضادات بھی دکھائے ہیں اور بتایا ہے کہ ان تضادات
 نے کس طرح تمثیلی معنویت کی تخلیق کی — اُن کا کہنا ہے کہ نیوانگلینڈ کے
 ضمیر پرست مافی کے فلسفے (شیرکل اور شرکل کی ابدی اویزش) سے سخت
 متاثر تھے۔ یہ ثنویت حقائق کی دو متضاد دیکھ بایم منسلک وحدتوں کو تسلیم کرتی
 تھی اور اسی سے یہاں کے لوگوں کے ذہن تمثیلی انداز میں سوچنے کے عادی
 بنے۔ اگر قرمزی حرف خالص تمثیل ہے تو پھر اس کی علامتوں کے معنی اور اشارے
 واضح اور متعین ہونے چاہئیں تاکہ سب کو معلوم ہو جائے کہ یہ علامتیں کس حقیقت
 کا بدل ہیں۔ لیکن قرمزی حرف میں ایسا نہیں ہوتا۔ دراصل قرمزی حرف خالص
 تمثیل نہیں ہے بلکہ ایک ناول ہے جس میں تمثیلی عناصر کو بڑے حسین طریقے پر
 سمجھا گیا ہے۔ خود مسٹر ونٹرس بھی بالواسطہ طور پر اس کا اعتراف کرتے ہیں۔
 ننانچہ علامتوں کے جو معنی اور مفہوم وہ متعین کرتے ہیں وہ دل کو بالکل نہیں لگتے

مثلاً ہمسرا ایک پشیمان گناہ گار ہے۔ ڈمز ڈیل نصف پشیمان گناہ گار ہے اور
چیلنگ درخت ایسا گناہ گار ہے جو بالکل پشیمان نہیں ہوتا۔

قرمزی حرف کے بارے میں ونٹرس کی مائٹڈی اپریل لارنس کی رائے
بھی جڑی صداقت رکھتی ہے۔ لارنس کے نقطہ نظر کو مسز کیو وڈی ریوی نے
اپنے مقالے "ماختورن بطور شاعر" میں بڑی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اس کا کہنا
ہے کہ پرانی دنیا سے امریکہ کی نئی دنیا میں منتقل ہونے کے باعث جو عظیم تبدیلی
تغیرات واقع ہو رہے تھے یا ہونے والے تھے، ماختورن نے شعوری یا غیر شعوری
طور پر انہی تغیرات کی پیش قیاسی کی ہے۔ لارنس کے بقول "ماختورن نو جوان ہمسر
اور چیلنگ درخت کے کرداروں کے ذریعہ ریٹائٹ اور ابوی طرز زندگی کے سوال
کی نقشہ کشی کر رہا تھا اور ڈمز ڈیل اور بعد کی سماجی خدمت کرنے والی ہمسر
کے ذریعہ ایک نئی جمہوری اور ضمیر پرست آگہی کی طرف اشارہ کرنا چاہتا تھا
لارنس کی نظر میں یہ آگہی آپ اپنا تضاد پیش کرتی ہے۔ اس کی مثال پرل
کردار ہے جو ضمیر پرست امریکہ، خود ضمیر پرست ماختورن کی طرح سطح پر تو
بڑی نرم اور شریف ہے لیکن اندر سے جنگلی بھوتنی ہے۔

ماختورن میں بلاشبہ ایک تاریخی شعور موجود تھا مثلاً

The House

متحہ موجود نہیں ہے لیکن اس ناول میں یورپ کے تہذیبی ورثے کو ترک
 کرنے کے باعث جذبے کا جویاں ہوا ہے، اس کا ذکر کیا گیا ہے۔
 مگر ہاتھورن یہ کبھی فیصلہ نہ کر سکا کہ آیا وہ جذبے کے اس زیاں
 یا تحلیل کو پسند کرتا ہے یا نا پسند۔ چنانچہ قرمرزی حرف میں بھی یہی تذبذب زیاں
 ہے۔ ایک فن کار کی حیثیت سے تو کبھی کبھی وہ اس بات سے پریشان
 ہوتا تھا کہ "امریکہ میں خام مواد کی بہت کمی ہے۔" (کوپر) چنانچہ ہاتھورن
 ہمیں امریکہ کی افسردہ اور ٹھنڈی فضا محسوس کراتا ہے۔ مثلاً جس وقت ہٹپرین
 جنگل کی دھوپ میں اپنے سیاہ اور پھیلے بال کھول دیتی ہے تو جلد ہی اس کی
 منکسر مزاجی اور ایذا طلبی اسے اپنے بالوں کو بھورے رنگ کی ٹوپی
 سے ڈھکنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اسی کے ساتھ ضمیر پرست اور ذاتی
 ہاتھورن اس بات پر اطمینان کا سانس لیتا ہے کہ یورپ سے امریکہ منتقل
 ہونے کے بعد ہمارے حجاباتِ نظر دور ہو گئے اور اگر معصیت اور
 بے راہ روی کے ساتھ زندگی کی چند حسین دلچسپیاں بھی ختم ہو گئیں، تو ہمیں
 اپنی حقیقت پسندی اور عملی ذہانت کی اتنی قیمت تو ادا کرنی ہی تھی۔
 اگر ہم اس رائے پر اڑے رہیں کہ قرمرزی حرف ایک تشیل ہے، تو

ہمارا فرض ہو گا کہ ہم کہانی کی علامتوں کے معنی متعین کریں۔ یہ مسئلہ غور و فکر کی دعوت ضرور دیتا ہے۔ مگر بسا اوقات علامتوں کے معنی متعین کرنے میں ہمارے تقادوں کو بڑی صبر آزمائی کی ضرورت پڑتی ہے۔ جیسا کہ نوگل نے کہا ہے ہاتھوں کی تحریروں میں کوئی مخصوص یا منفرد علامتیں نہیں پائی جاتیں۔ اس کی علامتیں عام طور سے روایتی ہیں جو انجیل، ڈانسٹے، ہیکسٹر، ملٹن، پینسرا اور بنیان سے مستعار لی گئی ہیں۔ نور و ظلمت، شہر و جنگل، کالی اور گوری عورت، چشمہ، آئینہ، دل کی وادی، دریا، سمندر، جنت عدن، گلاب، سانپ، آگ وغیرہ۔

لیکن ان علامتوں کے ڈھانچے کے اندر رہتے ہوئے بھی ہاتھوں کی تمثیل میں ممکن ہے کہ انفرادیت ہو۔ کیونکہ ہاتھوں نے صنمیر پرستوں کے اصولوں کو تمثیلی علامتوں کی شکل دی ہے۔ مثلاً ہسٹریوں جس میں بڑی شاہانہ عظمت اور بڑی دلکشی ہے "ابدی عورت" کی نمائندہ ہے یا شاید ابدی انسان کی جس وقت وہ اپنی بھوری ٹوٹی اور حکر سماجی کارکن بن جاتی ہے تو اس کا جذباتی جوش، اس کا رنگ، اس کی وجدانیت سب بڑھک جاتی ہے۔ اس درمیان میں چیلنگ ورکھتا اور ڈس ڈیل ایک دوسرے کو برباد

کرنے میں مصروف ہیں۔ یہ دونوں کروار دراصل اُس قوت ارادی کے دو پہلو ہیں
 جس نے امریکہ میں ضمیر پرست خیالات کو بہت اُبھرایا۔ — اس کا ایک
 پہلو فعال ہے اور دوسرا بے عمل۔ — ضمیر پرستی نے امریکہ کے نئے باشندوں
 کو یہ یقین دلادیا تھا کہ انسان کی قوت ارادی میں تمام رکاوٹوں کو دور کرنے اور
 تمام دشواریوں پر قابو پانے کی صلاحیت موجود ہے لیکن دشواری یہ تھی کہ اسی
 کے ساتھ یہ ضمیر پرستی لوح تقدیر پر بھی ایمان رکھتی تھی۔ جہاں ہر شخص کی قسمت
 پہلے ہی سے متعین ہو چکی تھی اور جس پر اعتقاد رکھنے کے بعد فقط خدا کا ارادہ
 باقی رہ جاتا ہے انسان کا اختیار ختم ہو جاتا ہے۔

چیلنگ و رد تھ میں عقل اور ارادے کی وحدت ہے۔ وہ بڑی بے جملہ
 سنجیدگی کے ساتھ اور نہایت خبیث نیت سے ڈمس ڈیل کا تجزیہ کرتا ہے
 مائعورن کی رائے میں اُس کا یہ طرز عمل بڑا شیطانی ہے۔ وہ اس کو ناقابل معافی
 گناہ سے تعبیر کرتا ہے اور حسبی گناہوں سے بھی زیادہ بُرا سمجھتا ہے۔ (اُس
 نے قلب انسانی کے تقدس کو ناپاک کیا ہے۔ ڈمس ڈیل کہتا ہے، ہسٹری تو
 نے اور میں نے یہ کبھی نہیں کیا۔) مائعورن نے اُن حرکات کا جو انسانوں کو قلب
 انسانی کو لوٹنے اور پامال کرنے پر مجبور کرتے ہیں، اتنا ہی گہرا مطالعہ کیا ہے،

جنتا کو پُر اور فاکنر نے اُن محرکات کا کیا ہے جو انسان کو اُس سرزمین کو لوٹنے اور
پامال کرنے پر مجبور کرتے ہیں جو خدا نے بطور امانت — امریکہوں کو عطا کی
تھی۔ اور لاہتورن کی نظر میں بھی — کو پُر اور فاکنر کی مانند — پامالی
یا ناپاکی بدترین جرم ہیں۔

ڈمس ڈیل میں عقل موجود ہے مگر قوتِ ارادی غائب ہے۔ وہ ہمدن
خطابت، نفاست اور فکاوت ہے۔ وہ اخلاقی اصول پرستی کا پیکر ہے
کسی زمانے میں اُس نے بھی کوئی چیز پامال کی تھی مگر اب اس کا سارا تشدد
اپنی ذات کے داخلی پہلو تک محدود ہے۔ وہ اپنا شکار آپ کرتا ہے جس
طرح ڈمس ڈیل اُس کا شکار کرتا ہے۔

چھوٹی بیچی پرل دراصل لاہتورن کی اپنی بچی اونا کا چہرہ ہے۔ علامتنا اور
حقیقتاً وہ ہسٹر کے لٹن سے پیدا ہوئی ہے۔ وہ قمری حرف A (زنا) کا خمیازہ
ہے۔ پرل کائنات کا وجدانی، غیر قانونی اور شاعرانہ تصور ہے۔ وہ عام انسان
کا ابدی تخیل ہے جو ہر بچے کی شکل میں ابھرتا ہے۔ یہی بنیادی عنصر ہے فن کا ایک
تخیل کا، جسے ضمیر پرستی ملعون قرار دیتی ہے۔

متذکرہ بالا تشریحات سے یہ حقیقت بخوبی واضح ہو گئی ہوگی کہ چیلنگ ویتھ

ڈمس ڈیل اور پرل خود ناول نویس کے ذہن کی مختلف قوتوں اور صلاحیتوں کا
 مرئی عکس ہیں۔ چینگ درخت تختہ عقل ہے، ڈمس ڈیل اخلاقی حسیت ہے۔
 اور پرل غیر شعوری شاعرانہ کیفیت اور بہتر انسانی حقیقت ہے جس سے
 خطائیں سرزد ہوتی ہیں۔ اُس میں لچک ہے، تنوع ہے، صبر و ضبط کا مادہ ہے
 اور گہرائی ہے۔

دوسرے نقطہ نظر سے قرمرزی حرف میں ممتد تو نہیں البتہ ممتد کے کئی
 ابتدائی نمونوں کی جھلک ملتی ہے۔ چینگ و درخت شیطان صفت عاقل بلکہ پاگل
 سائنسدان ہے۔ ڈمس ڈیل نہایت شاندار ہیرو بلکہ مشرقی امریکہ کا مثالی باشندہ
 ہے۔ ہمشترام کار عورت ہے۔ باغی اور ریڈیکل۔ پرل جنگل کی بیٹی
 ہے جو جانوروں سے باتیں کرتی ہے۔ بعد میں جب اُسے ورثے میں دولت
 ملتی ہے اور وہ ایک غیر ملکی شریف زادے سے شادی کر لیتی ہے تو وہ
 بین الاقوامی مزاج کی امریکی لڑکی بن جاتی ہے۔ ہودیلا اور جیمز کی
 ہیروئینوں کی مانند۔

حرف ۸ بنام وکیل

”تمثیل“ علامت اور اس قبیل کی دوسری اصطلاحوں کی تعریف

و تشریح کی ضرورت اس وجہ سے پیش آتی ہے کہ گو ان لفظوں کے معنی قریب قریب متعین ہو چکے ہیں لیکن امریکی ادب کے شائقین ان لفظوں کو بڑی بے احتیاطی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ میں اور امریکہ کے باہر ایک عام تاثر یہی ہے کہ امریکی ادب بڑا پراسرار ہے اور اس کی تہ تک پہنچنا قریب قریب محال ہے۔

قرمزی حرف A بہت آسان علامت ہے۔ لیکن میل ویل کی سفید وکیل مچھلی ہے تو سو فی صدی مچھلی ہی پھر بھی ایک شاعرانہ علامت ہے لفظ "علامت" کے عام معنی یہ ہیں کہ "کوئی شے جو کسی دوسری شے کی جگہ لے" لیکن ادبی تنقید کے میدان میں علامت مطالب و معنی کا خود مختار رسائی متراج ہے۔ ہم ایک حد تک یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ قرمزی حرف A کس شے کی جگہ استعمال ہوا ہے، وہ حرام کاری کی جگہ استعمال ہوا ہے (زنا کے لئے انگریزی لفظ ADULTERY ہے جس کا پہلا حرف A ہے) مگر چونکہ ماحثورن کو بذاتہ اس عمل سے سروکار نہیں ہے اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ حرف دراصل اس بد نما وجہ کی جگہ ہے جس سے ہر انسان کا دامن آلودہ ہے۔ "پیدائشی لچھن" نامی کہانی میں ماحثور کی علامت کی مانند۔ اسی لئے ہم کہتے ہیں کہ یہ نسبتاً ایک

آسان علامت ہے اور مفید و حیل کی طرح پیچیدہ اور معنی و مطالب کا مجموعہ
 نہیں ہے۔ مانتھورن اس علامت کو زیادہ پُر اسرار اور معنی خیز بنانے کے
 لئے یہ بھی کہتا ہے کہ قرمرزی حرف رات کی تاریکی میں چمکتا ہے لیکن اس کی
 ان باتوں کا قاری پر کوئی خاص اثر نہیں ہوتا۔ معمولی علامت ہونے کے
 باعث قرمرزی حرف A تمثیل کے لئے بھی موزوں ہے۔ مگر وہیل اس سے
 کہیں زیادہ پیچیدہ علامت ہے۔

میل ویل اور مانتھورن نے "تمثیل" کا لفظ اس جگہ استعمال کیا ہے،
 جہاں ہم علامت کا لفظ استعمال کریں گے۔ انہوں نے دونوں اصطلاحوں
 میں فرق نہیں کیا ہے۔ مثلاً میل ویل ایک خط میں مسرہ مانتھورن کو لکھتا ہے کہ وہیل
 نے (مسرہ مانتھورن) اُسے موبی ڈک کے تمثیلی معنی سے آگاہ کیا ہے۔ خود موبی
 ڈک میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ کہیں یہ کتاب ایک بھیانک اور ناقابل
 برواشت تمثیل نہ بن جائے۔ چنانچہ میل ویل کے اسی بیان کی بنا پر بعض نقادوں
 نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ موبی ڈک میں کوئی علامتی معنی پوشیدہ نہیں ہیں بلکہ
 وہ ایک سیدھی سادی سمندری کہانی ہے۔

لیکن موبی ڈک کا شاعرانہ عنصر جو اس کے حقیقی عنصر میں اضافہ کرتا ہے

وہیل کی حد تک علامتی ہے۔ پور و نٹرس کا یہ دعویٰ گمراہ کن ہے کہ موبلی ڈک ایک تمثیل ہے جس میں وہیل نٹر کی جگہ ہے۔ بے شک یہ وہیل ادب کے لئے نثر ہے مگر میلوئل، اشٹائل یا پڑھنے والے کے لئے تو ہرگز نثر نہیں ہے۔

تمثیل اور رمزیت کے فرق کو کوریج نے متعین کیا تھا۔ یہ فرق تخیل اور واہمہ کے فرق کی مانند ہے۔ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ گوٹا مٹورن نے انگریزی اور جرمن رومانٹک لٹریچر کا مطالعہ کیا تھا لیکن اس کے خیالات کی تشکیل اس سے پیشتر ہین اور پینسر جیسے تمثیل نگاروں کی تحریروں سے ہو چکی تھی۔ اس کے برعکس میلوئل زیادہ تر ٹیکسپیٹر اور رومانٹک مصنفوں سے کسب فیض کرتا ہے۔

خالص تمثیل کے ————— اگر یہ ممکن ہے ————— دو متعین عناصر ہیں۔
 اول جامد اور متعین علامتوں کی زبان اور دوم ایسی سچائیاں جن کی جانب یہ نشان اشارہ کرتے ہوں۔ تمثیل میں نشان یا علامت کا ہوازا اس کے سوا اور کوئی نہیں ہے کہ کسی متعین معنی کی تشریح ان سے کی جائے۔ تمثیل اس وقت خوب بھلتی پھولتی ہے جب حقیقت یا صداقت کے بارے میں سب متفق رائے ہوں۔ اور جب ادب کو اس کی تفسیر سمجھا جاتا ہو نہ کہ اس کا منکشف

کرنے والا یا اس کا سراغ لگانے والا خیال کیا جاتا ہو۔ اس کے برعکس علامتی
 ادب صداقت کے بارے میں اختلاف رائے کے باعث پھلتا پھوٹتا
 ہے۔ کوریج کے تخیل کی مانند علامتی ادب صداقت کا انکشاف کرتا ہے،
 صداقت کی تخلیق کرتا ہے۔ خالص علامتی اہل قلم کے لئے "خود ٹیکنیک ہی
 انکشاف ہے" چنانچہ کسی شاعرانہ علامت کے فقط معنی ہی نہیں ہوتے، وہ
 بذاتہ ایک چیز بھی ہوتی ہے۔ ایک خود مختار صداقت — جس کا
 انکشاف اس علامت کے ظہور میں آنے کے دوران میں ہوا ہے۔ یہ خود
 مختار صداقت اگر ہمیں اس کی اجازت دے کہ ہم اُسے علامت سمجھیں یعنی
 کسی دوسری چیز کا بدلہ، تو بھی اس کا اظہار آسان نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک سے
 زیادہ معنی و مطاب کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

یہ اصطلاحیں ناول سے زیادہ شاعری کے لئے موزوں ہیں۔
 کیونکہ ناول پر تنقید کرتے وقت اُس کے لسانی یا علامتی پہلوؤں پر غور
 نہیں کیا جاتا۔ مثلاً تھیوڈر ڈرائیڈر یا بالزک کے ناولوں کی مانند ناولوں کی
 زبان بہت خراب ہو سکتی ہے۔ پھر بھی وہ عظیم ناول شمار ہو سکتے ہیں لیکن
 زبان کی خوبی یا خرابی کسی نظم کو بلند یا پست بنا سکتی ہے۔ اس کے علاوہ

ناول کی "شاعری" اُس کی زبان میں اتنی نہیں پوشیدہ ہوتی جتنی کہ پیکچر سین، کردار اور عمل کے باہمی رشتے اور آہنگ میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ موبی ڈک کی مانند بعض ناول ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں اس ناولی شاعری کے علاوہ ایسے ٹکڑے بھی ملیں گے جن میں نہایت حسین استعارے استعمال ہوئے ہیں۔

۱۸۵۲ء تک مائخورن اپنی قریب قریب تمام اہم تصنیفات مکمل کر چکا تھا۔ "فرمزی حرف" اور "سات تکو نے جھروکوں کا مکان" شائع ہو چکی تھیں۔ اور قبل اس کے کہ وہ طویل مدت کے لئے یورپ میں سکونت اختیار کرتا اُس نے *BLITHEDALE ROMANCE* لکھی۔ یہ اُس کی آخری تصنیف ہے جو ناول کی شکل میں لکھی گئی ہے۔ فرمزی حرف کے علاوہ مائخورن کوئی دوسرا طویل ناول لکھنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا۔ اپنے ان ناولوں میں مائخورن نے جگہ جگہ ٹھوکر کھائی ہے لیکن ٹھوکر کھا کر سنبھلنا اور اپنی پڑائی رفتار پر چلنا اُس کے لئے آسان نہیں تھا۔ چنانچہ اپنی فنی کمزوری پر پر وہ ڈالنے کے لئے وہ ناول کے درمیان طرح طرح کے کرتب کھاتا ہے۔ کہیں کھڈ پتلیوں کا تماشا ہو رہا ہے، کہیں سوانگ بھرا جارا رہا ہے، کہیں

مسکریزم کے کرشمے دکھائے جا رہے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ مصنف کوئی بازیگر ہے جو تماشاخیوں کی توجہ برقرار رکھنے کے لئے اپنی بھولی سے ہر لمحہ کوئی نہ کوئی نئی چیز نکالتا رہتا ہے۔ ہاں خورن دراصل طویل قصہ نہیں لکھ سکتا تھا بلکہ مختصر افسانے اس کے مزاج سے زیادہ میل کھاتے تھے۔ گو ہا خورن کو ناول کی تاریخ میں ایک اہم مقام حاصل ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ ناول کے فن پر کبھی عبور حاصل نہ کر سکا۔ اس کے لئے اسے ہمیشہ رومان کی بھرمار کرنی پڑی۔ بلا سمجھ ڈیل رومانس میں تو وہ اس کا اعتراف بھی کر دیتا

—

ٹیکنیک کے مسائل سے تعلق نظر ہا خورن کی یہ تصنیف اپنے تخیل میں بڑی طبع زاد اور انوکھی ہے۔ اسی وجہ سے لوگ اب تک اس کتاب کو بہت پسند کرتے ہیں۔ بروک فارم میں کھیتی باڑی کا جو تجربہ ہا خورن کو ہوا تھا اس کی وجہ سے اس کو طرح طرح کے طور طریقوں، کردار اور مزاج کے مطالعہ کا اچھا موقع مل گیا تھا۔ اس کتاب میں لبرل دانشوروں کے طور طریقوں کا اتنا کلامیاب خاکہ کھینچا گیا ہے کہ سوئٹ اور پی کاک کے علاوہ کوئی دوسرا نظر نگار ہا خورن کا جواب پیش نہیں کر سکتا۔ کیا کسی مصنف کو بھی اس بات کا

خیال آیا ہے کہ اُن دانشور عورتوں کے جذباتی احساسات بھی جن کو برتن مانجھنا
 اور کھانا پکانا پڑتا ہے ناول کا موضوع بن سکتے ہیں۔ زونبیا ایک المیہ اور
 مضحکہ خیز کردار ہے۔ بہیرون نے کے باعث وہ ناول کا مرکزی کردار
 ہے۔ اس کردار کا چہرہ ماحثورن نے بڑے پیار سے کھینچا ہے۔ چنانچہ اس
 کردار کی سطحیت اور دوسری خامیوں کے باوجود بہیرون نے ماحثورن کے
 اس کردار کی بڑی تعریف کی ہے۔ "ماحثورن ایک ایسا کردار تخلیق کرنے میں
 کامیاب ہوا ہے، جو قریب قریب ہر لحاظ سے ایک جیتا جاگتا انسان ہے"
 زونبیا کے کردار کا اہم نکتہ یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کو ہمیشہ کسی نہ کسی ادبی یا
 سیاسی عقیدے کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتی رہتی ہے اور اپنی فطری
 اور جبلی صلاحیتوں کو درخور اعتنا نہیں سمجھتی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی
 داخل زندگی میں سخت انتشار پیدا ہوتا ہے اور اس کی تمام صلاحیتیں ضائع
 ہوتی رہتی ہیں۔ وہ خود کشی بھی کرتی ہے تو اُس لباس اور انداز میں جو اُس نے
 پانی میں ڈوبتے ہوئے لوگوں کے تصویروں میں دیکھے تھے۔

"قرمزی حرف" کی مانند بلا سمٹھ ڈیل رومانس میں بھی مرکزی موضوع جذبے
 کا زیاں ہی ہے۔ کورڈیل جو داستان کا راوی بھی ہے اتنا پست ہمت اور

خشک آدمی ہے کہ وہ جذباتی زندگی نہیں گزار سکتا۔ حالانکہ اس میں اتنی سمجھ
 موجود ہے کہ وہ اس جذباتی زندگی کا تصور کر سکتا ہے۔ مانگ اور تختہ جو روحانی
 اعتبار سے قمری حرف کے چلنگ درخت کا قریبی رشتہ دار ہے اور میل دیل کے
 اثاب (میری ڈک) کے خاندان سے ہے ایسا دیوانہ ہے جسے ایک ہی بات
 کا ضبط ہو۔ اس ضبط نے اس کے جذبے کو بالکل ختم کر دیا ہے۔ یہ سید انور گھیل
 کی ایک نوجوان حسینہ ہے جس کو روحانی تجربے ہوتے رہتے ہیں۔ یہ لویا ہٹس
 کی مانند نہایت خوبصورت اور جذباتی عورت ہے۔ وہ نسوانی جذباتیت کی
 ہم پسندی اور خیال پرست ماورائیت کا مرکب ہے۔

ماہرین کا یہ ناول خیال پرست دانشوروں اور مصلحوں کی زندگی کا خاکہ
 ہے اور امریکی ادب میں اپنی نوعیت کی پہلی تصنیف ہے۔ اس کے بعد
 ہنری جیمز نے "بوسٹن کے باشندے" لکھی اور ہول دیل نے "کیلوئس کی سیاحتیں"
 لائل ٹرننگ نے "مسفر کا وسط" اور میری میکاردی نے "نخلستان" لکھی۔ بکران سب
 مصنفوں نے اپنے پیش رو سے کسی نہ کسی شکل میں کسب فیض کیا ہے۔ لیکن بلا تخر
 ڈیل رومانس میں ایک مخصوص شاعرانہ حسن اور دلکشی پائی جاتی ہے۔ ایک ایسی
 ناقابل بیان غلطی مضامنی ہے جو اس کے روحانی داروں کی تصنیفوں میں نہیں ملتی

اس ناول کی علامتیں واضح اور اثر انگیز ہیں۔ اس سے انسانہ میں کشش پیدا ہو گئی ہے اور ناول کی نفسیاتی خصوصیت اور بڑھ گئی ہے۔ نقاب اور سوانح نیت اور عقیدے کی جھوٹی نمائش کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ بسمریزم اشارہ ہے روح کے کذب اور جذباتی شعبہ بازیوں کی طرف۔ نمائش وان کی آگ اُس زندہ زلی اور جذباتی زندگی کی علامت ہے جو بلا سمٹھ ڈیل کے باشندوں کو کبھی نصیب نہیں ہوتی۔ اور مرغزاری فقار اصل اُس معصومیت کی نمائندگی کرتی ہے جو اُن مہذب مگر خیال پرست انسانوں کی قسمت میں نہیں ہے۔ مگر ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ بلا سمٹھ ڈیل رومانس امریکی ادب کے معدودے چند مرغزار دشمن ناولوں میں ہے۔ مائخورن روائتی معاشرے کا حامی اور مبلغ ہے۔

مائخورن اُس منصوبے میں کامیاب نہیں ہوتا جس کے تحت اُس نے اپنے اس ناول کا خاکہ بنایا تھا۔ بلا سمٹھ ڈیل اور اُن کے دلچسپ باشندوں کی لٹریچر شخصیت اولیٰ تو شروع ہی سے متعین نہیں ہوتی۔ پھر لطف یہ ہے کہ جوں جوں کہانی بڑھتی ہے، ان شخصیتوں کے نقوش روشن ہونے کی بجائے اور دھندلے ہوتے جاتے ہیں اور کہانی منتشر ہو کر چند جامداہز میں بٹ جاتی

ہے (جنگل میں سوانگ کا منظر، ڈھلی ڈھلائی تقریریں، زلویا کی خودکشی)

اس خرابی کی ایک وجہ یہ ہے کہ کہانی جوں جوں آگے بڑھتی ہے،

ڈاکٹورن کی دلچسپی اپنی داستان کے راوی کو رڈیل سے بھی بڑھتی جاتی ہے

یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جو مصنف کے لئے بڑی ادبی اور اخلاقی اہمیت

رکھتا ہے اور آخر کار وہ امریکہ میں ناول لکھنے والوں کے خیالات و راستا

پر چید بنیادی اور اخلاقی اعتراضات کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اُسے یہ

اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ ناول کی بجائے وہ رومان فقط اس وجہ سے نہیں

لکھتا کہ امریکہ میں خام مسالے کی کمی ہے۔ بلکہ اس کا باعث اُس کے ضمیر

پرست عقائد بھی ہیں کیونکہ رومان میں اُسے یہ آسانی ہے کہ وہ جسمانی اور

جنسی جذبات کو اُسے ترچھے انداز میں پیش کر سکتا ہے۔ چنانچہ بلائٹھ ڈیل

رومان میں وہ یہی خیال ظاہر کرتا ہے کہ امریکی ناول نویس ناول لکھ کر ناقابل

معافی گناہ کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ وہ چٹنگ و رخت کے گھرانے کے لوگ

ہیں جن کی تجسس عقل قلب انسانی کو عدم پہنچاتی ہے۔

بلائٹھ ڈیل رومان میں ڈاکٹورن نے اسی نقطہ نظر کو آزما یا ہے کہ رڈیل

واقعات کا عینی شاہد بھی ہے اور داستان گو بھی۔ چنانچہ وہ اپنی داستان کوئی

کی حیثیت پر عینی شاہد کے نقطہ نظر سے بار بار تبصرے کرتا ہے۔ ہمارا داستان
 گو چھڑا موٹا شاعر بھی ہے۔ وہ قدرے خود غرض اور تنہائی پسند بھی ہے اس
 میں طرز کرنے کا مادہ بھی ہے اور وہ افراد اور اشیاء کے اندر جھانک کر خوش
 بھی ہوتا ہے لیکن اس کا کردار کچھ "ناروا" اور "ناجائز" سا ہے۔ وہ زندگی کو
 چھپ چھپ کر دیکھتا ہے۔ وہ ہیلہ جو اور شرمیلا ہے۔ ناخوڑن ہمیں اس
 بات کی اجازت نہیں دیتا کہ ہم کورڈیل کو براہ راست سامنے سے دیکھیں
 مصنف نے اس کو عینی شاہد اور راوی کا رتبہ عطا کر دیا ہے۔ اس لئے اس
 کے طرز عمل پر کوئی اعتراض بھی نہیں ہو سکتا۔

ناخوڑن ایک طرف ہمیں جامد مناظر کے ایک طویل سلسلے کے
 اندر سے گزارتا ہے اور دوسری طرف اپنی کہانی میں مقامات کا ایک سلسلہ
 بھی قائم کرتا ہے اور ہم سے کہتا ہے کہ ان مقامات پر کھڑے ہو کر مناظر
 کا مشاہدہ کرو۔ مقامات چونکہ بدلتے رہتے ہیں اس لئے دیکھنے والے کی
 دلچسپی بھی قائم رہتی ہے۔ ہم کرداروں کو بہت قریب سے دیہی مکانات
 کے اندر بیٹھا ہوا دیکھتے ہیں پھر ہم کورڈیل کے ہمراہ جیل کے درخت پر
 اس کی مچان میں جا بیٹھتے ہیں اور وہاں سے دور کا منظر دیکھتے ہیں وغیرہ

وغیرہ —

کورڈیل کی صحت یا مزاج میں تغیر ہوتا ہے تو ہمارا زاویہ نگاہ
بھی بدل جاتا ہے۔ ہم اشیاء کو دوسری نظر سے دیکھنے لگتے ہیں۔ وہ اگر
بیمار ہے یا بخار میں مبتلا ہے تو اس کے مشاہدات میں بھی شدت اور
تکملہ ہٹ اُجاتی ہے اور وہ بھی علیل ہو جاتے ہیں۔ زنبوبیا کی دل کشی نے
اُسے اپنا گردیدہ بنا لیا ہے لیکن بخار کے عالم میں وہ اُسے ساحرہ کا
لقب دیتا ہے اور سوچتا ہے کیا زنبوبیا کی زندگی میں وہ عظیم واقعہ کبھی
پیش آیا ہے جس سے عورت کی نسوانیت کی تکمیل ہوتی ہے۔ بخار اثر چکا
ہے مگر ہنوز نقاہت باقی ہے۔ اس عالم میں وہ سوچتا ہے کہ اس کی بیماری
در اصل اس کی موت تھی اور اب وہ پھر سے پیدا ہوا ہے۔ اب وہ حقیقتوں
کو صحیح صحیح دیکھ سکے گا اور لوگوں کا تجزیہ بلا خوف و ہراس کے ٹھیک ٹھیک
کر سکے گا۔ اور وہ واقعی اس میں کامیاب ہوتا ہے۔

کورڈیل چیزوں کو صاف صاف دیکھتا ہے البتہ اس کی نظر گہری
نہیں ہے۔ وہ دوسروں کی نظر سے بھی دیکھنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ ان
کے مشاہدے کا مقابلہ اپنے مشاہدے سے کر سکے۔ وہ ہونگ درتھ کی

رہنمائی کو مسترد کر دیتا ہے کیونکہ ہولنگ ورتھ اپنے دوستوں سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اشیاء کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے کا حق وہ ہولنگ ورتھ کے حوالے کر دیں۔ — کورڈیل اس مطالبے کو نامنظور کر دیتا ہے۔

ایک مقام پر پہنچ کر کورڈیل یہ محسوس کرتا ہے کہ کہانی میں اُس کی حیثیت قدیم کلاسیکی ڈرامے کے کورس کی ہے جو واقعات سے الگ تھلگ رہ کر واقعات بیان کرتا ہے۔ کرداروں سے اُس کا تعلق فقط اتنا ہی ہوتا ہے کہ وہ اُن کی قسمت کا فیصلہ ہوتا دیکھتا ہے اور اُن سے ہمدردی کرتا ہے۔ لیکن کورڈیل یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ کہانی کے خاتمے کے قریب ایک گوشہ نشین شاہد یعنی بڑے تذبذب میں پڑ جاتا ہے اور اس کی وجہ خود کہانی کی نوعیت ہے۔ "میں نے اہستہ اہستہ اپنے آپ سے کہا کہ افراد کے جذبات سے اُن کی غلطیوں اور بد نصیبیوں سے اتنی قربت افسوس ناک بھی تھی اور خطرناک بھی۔ یہ وہ افراد تھے جن کے اپنے حلقے تھے۔ وہ ان حلقوں میں رہتے بستے تھے۔ اور اگر میں نے اس حلقے میں قدم رکھا، تو میری حیثیت بے جا مداخلت کرنے والے کی ہو گی۔"

یہ بہت مناسب اخلاقی درس ہے لیکن کسی ناول نگار کے لئے اس

ذہنی کیفیت میں مبتلا ہو جانا درست نہیں۔ مہتمورن کو یہ اخلاقی سوال پوری کتاب میں پریشان کرتا رہتا ہے۔ یہیں بھی اس سوال سے دلچسپی ہے لیکن ہم یہ خیال ظاہر کرنے پر مجبور ہیں کہ اگر مہتمورن نے اپنے شاہد عینی کو مشاہدے کی مکمل آزادی دی ہوتی اور اس پر یہ پابندی نہ لگائی ہوتی کہ وہی دیکھے جو اخلاقی اعتبار سے لائق مشاہدہ ہے۔ تو اس کا ناول اس سے کہیں بہتر ہوتا۔ چنانچہ بلائٹھ ڈیل رومانس میں مہتمورن کو اپنے اخلاقی عقائد کی وجہ سے بڑی مشکل پیش آئی ہے۔ ناول نویس کے اعتبار سے وہ "ناقابل معافی" گناہ کا مرتکب ہوا ہے۔ وہ مجبور ہے کہ اپنے کرداروں کا بڑی بے رحمی سے تجزیہ کرے البتہ وہ اُن کی نامکمل انسانیت میں اُن کا شریک کار نہیں بنتا اور نہ اُن کے تجربوں اور نصیبوں سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے۔

اپنے فنی حدود کو سمجھنے میں مہتمورن نے جو غلطی کی ہے اس کا اندازہ زوہیا کے قصے کے تیرہویں باب سے ہوتا ہے جس کا عنوان ہے "نقری نقاب"۔ یہ تختہ پور (کورڈیل) کی کہانی ہے۔ اگر وہ چاہتا تو ایک پراسرار اور نقاب پوش عورت (پرسیلا) کو بلا نقاب اٹھا کر پیار کر کے عالم مدہوشی سے نجات دلا سکتا تھا۔ مگر وہ بڑا غیر جذباتی انسان ہے اور پیار کرنے

سے پہلے عورت کی نقاب اٹھانے پر اصرار کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نقاب پوش عورت عالم مدہوشی سے نکل نہیں سکتی اور تھیوڈر کو تمام عمر اپنی محتاط اصول پسندی کے باعث اس بات کا غم رہتا ہے۔ ماحثورن کا بھی یہی حال ہے۔ وہ بھی یہی سوچتا ہے کہ کیا میں بھی تھیوڈر کی مانند اپنے کرداروں کو آزاد کرنے میں ناکام رہوں۔

ماحثورن بہت بڑا رومان نویس تھا اور ہم اُسے ہر اعتبار سے ایک اچھا ناول نگار بھی تسلیم کرنے پر مجبور ہیں لیکن وہ جانتا تھا کہ اُس کے رومانوں کا محرک یہ جذبہ ہے کہ وہ عظیم ناول نگاروں کی صف میں شامل ہونے میں ناکام رہا ہے۔

میل دیل اور موبی ڈک

میل دیل تجربے کی "نا عقلیت اور تضاد" کا قائل تھا۔ اُس کے تخیل کا سرچشمہ اس کا یہی احساس تھا۔ جن دلوں وہ اپنی شاہکار کتاب موبی ڈک لکھ رہا تھا، تو سنہ ۱۸۵۱ء کے موسم گرما میں اُس نے مانتھورن پر بھی ایک مقالہ تصنیف کیا تھا۔ اس مقالے میں اُس کا یہ تخیل اپنے نقطہ عروج پر ہے۔ میل دیل کو مانتھورن کی کہانیوں میں جو چیز سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ فقط اُس کی "شیکسپیئر کی سی گہرائی" نہیں ہے اور نہ اُس کی قوت تخیل اور واہمہ بلکہ ان کہانیوں میں اُس کی نگاہیں روشنی اور تاریکی کا گنگا جمنی میل دیکھتی ہیں۔ "کیونکہ مانتھورن کی روح کے اندر ہندوستان کے موسم گرما کے سورج کی تاب ناک بے شک موجود ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اُس کے

دوسرے رخ پر چاند کے تاریک رخ کی مانند جبر سے کی چادر پڑی ہوئی ہے۔ جو دس گناہ زیادہ تاریک ہے۔ میل ویل کا تیس ہے کہ تاریکی کی یہ عظیم طاقت "اس مسیحی عقیدے سے ماخذ ہے کہ انسان کی سرشت میں بدی ہے اور گناہ اولین کا مرتکب انسان اس بدی کی گرفت سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا" ہاٹھورن کی کہانیاں پڑھ کر میلوئل یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ "اُس کی مہر فروزی ممکن ہے کہ تم کو مسحور کر لے لیکن اس کے ماورا تاریکی کی سیاہی ہی سیاہی ہے۔"

میلوئل کا یہ مقالہ ہاٹھورن کے علاوہ خود میلوئل کے تخیل کی خصوصیات پر بھی صادق آتا ہے۔ بلاشبہ دونوں کے مشابہات بڑی حد تک مشترک تھے لیکن ہاٹھورن اُن کے باہمی فرق سے بخوبی واقف تھا۔ چنانچہ ۱۸۵۶ء میں جب وہ میلوئل سے دوبارہ ملا اور دونوں میں عارضی راہ و رسم پیدا ہوئی تو ہاٹھورن نے اس تجدید ملاقات کے بارے میں یہ رائے ظاہر کی کہ "گو میلوئل سچائی اور عقیدے کے تضاد پر لگتا رہتا رہا اور اُس کی باتیں بڑی لچھے دار تھیں لیکن وہ نہ تو عقیدے پر ایمان لانے کے لئے تیار تھا اور نہ عقیدے سے سراسر انکار کرنا چاہتا تھا۔" میلوئل انک بیٹھ کر فلسفہ تشکیک

پر خود نہیں کر سکتا تھا اور نہ اپنے لئے کوئی مذہبی یا فلسفیانہ عقیدہ وضع کر
 سکتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ تخیل کی دنیا میں ایک اجنبی بنجارے کی طرح ٹھکتا
 اور ایک ایسی صداقت کی تلاش کرتا رہا جو بیک وقت عقل کی صداقت بھی
 ہو اور فن کی صداقت بھی۔ منفرد کی حیثیت سے میلویل ایک ایسا اتائی تھا
 جو ہر وقت عاظم و جہد میں رہتا ہوا اور جس کو ناقابل حل مسائل کی دھن لگی ہونیکار
 کی حیثیت سے بھی وہ ایک ایسا ہی اتائی تھا جس کی اشیاء کے بارے
 میں ناولی یا شاعرانہ حس، اُس کی بے پناہ فطری صلاحیتوں کے باوجود
 کبھی ترقی نہ کر سکی۔ وہ ناول یا نظم کے فنی تقاضوں کو بالکل برداشت نہیں کر
 سکتا تھا۔ اُس کی طبیعت میں جدت اور قوت تخلیق برائے نام تھی۔ وہ
 مآخوڑن کی مانند اپنے تخیل کے اوصاف اور حدود سے بھی آگاہ نہ تھا اس
 کی منزل تو عرش سے بھی پرے تھی۔ شکیبیر سے کم درجے کا کوئی آئینہ اسے
 قبول نہ تھا۔ پس لازم تھا کہ پیشہ وراہل قلم کی حیثیت سے اُس کی زندگی
 مصائب و آلام میں گزرتی اور اُس کی ادبی تخلیقات بھی پراگندہ اور اچھی
 بُری ہوتیں۔

میلویل کے نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ اُس کی ابتدائی تصنیفات

کے ہیروں کے بحری سفر ایک لحاظ سے تلاش حق ہیں۔ (ڈٹائی پی ۱۸۴۶ء
 اوٹو ۱۸۴۷ء — مردی ۱۸۴۹ء — ریڈ برن ۱۸۴۹ء — وائٹ جیکٹ
 ۱۸۵۰ء — اور موہی ڈک ۱۸۵۱ء) یہ تلاش منطقی بھی ہے اور جمالیاتی
 بھی۔ اس کا اندازہ مروی کے بحری سفر سے ہوتا ہے۔ یہ سفر بلا کسی وجہ کے
 ایک تمثیلی علامتی اور خیالی منصوبے میں بدل جاتا ہے اور صداقت کا تمثیلی
 فلسفی بالبالان جا بڑے دعوے سے کہتا ہے کہ اصولی طور پر فلسفی اور شاعر
 کا مشن ایک ہی ہے۔ کتاب کا ہیرو تاجی جس رویائے صادقہ کے لئے سرگودا
 ہے وہ بیک وقت عقلی اور جمالیاتی ذرائع سے حاصل ہوگا۔ بد قسمتی سے تاجی
 اس میں کامیاب نہیں ہوتا اور بالآخر وہ ناپید کنار سمندروں کا سفر اختیار کر
 لیتا ہے کیونکہ یہ دنیا نامعقولیت اور ابہام کی دنیا ہے۔ ایک ایسی دنیا
 جس کی علامت یلآہ (نور کی شہزادی) اور ہوتیا (ظلمت کی ملکہ) ہیں۔

میلویل کا عقیدہ تھا کہ انسان ایک ایسی دنیا میں رہتا ہے جو دو درجہ کی
 ہے۔ اس تضاد کو حل نہیں کیا جاسکتا۔ اور نہ انسان کی بصیرت و آگہی اس
 تضاد سے اوپر کی تحقیقوں کا علم حاصل کر سکتی کیونکہ وہ خیر و شر، حقیقت اور
 جہنم، خدا اور شیطان، عقل اور عشق، روح اور مادہ جیسے ابدی اور خود مختار

قطبین کے اندر رہنے پر مجبور ہے۔ البتہ موبی ڈک میں میلویل کا تخیل ایک ایسا
 استعارہ تلاش کر رہا ہے جو اس کے مشککانہ عقیدہ کے نئے موزوں ہے
 حالانکہ میلویل آخر عمر تک اپنے مشکک ہونے کے خلاف احتجاج کرتا رہا۔
 وہ قطبیت جو میلویل کا محبوب موضوع ہے کم سے کم سفید و پہل اور اس کے
 ہیبت ناک عمل میں بڑی خوبصورتی سے ظاہر ہوئی ہے۔ گو فلسفہ اور شاعری
 کے اس حسین امتزاج سے وہ صداقت وجود میں نہیں آتی جو میلویل کی تشکیک
 سے بلند ہو لیکن یہ امتزاج ایک ایسا فنی شاہکار ضرور تخلیق کرنے میں کامیاب
 ہو جاتا ہے جسے ہم امریکی تخیل کا اعلیٰ ترین اظہار کہہ سکتے ہیں۔

مگر میلویل کے تخیل نے ابھی یہ عظیم کارنامہ سرانجام نہ دیا تھا کہ ہمیں
 تباہی کے ایک منظر سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اٹاب کے اندر عقل اور
 جمالیاتی حس کے درمیان شدید رسوخ کشی ہوتی ہے۔ اٹاب میں بڑی انسانیت
 مٹتی۔ وہ اب بھی جمالیاتی، وجدانی اور شاعرانہ تجربے کی جانب کھینچا تھا۔
 اس میں اب بھی بنی نوع انسان سے ہمدردی کا جذبہ موجود تھا، لیکن آہستہ
 آہستہ وہ ان اوصاف سے دور ہوتا جاتا ہے۔ اس کی قوت ارادی، اس
 کی ضد بڑھتی جاتی ہے اور نوبت خود کشی تک پہنچتی ہے۔ اس کی خود بینی اور

خود پسندی جنون کی حد تک ترقی کر جاتی ہے اور وہ حقیقت کی ان تمام
خیالی تشریحوں کی طرف سے آنکھیں پھیر لیتا ہے جو اُس کا یاد دہندوں کا
ذہن پیش کرتی ہیں۔

بدقسمتی سے خود میل و میل میں الاب کے چند اوصاف موجود ہیں۔
مربی ڈک مکنے کے بعد میل و میل پر گو گو کی ایسی کیفیت طاری ہو گئی تھی
جو اُسے اپنی نزدیک آپ کرنے پر مجبور کر رہی تھی۔ وہ یہ محسوس کر رہا تھا کہ
اگر اُسے اور کچھ لکھنا ہے تو اُسے یہ ماننا پڑے گا کہ عقل اور جمالیاتی حس
کو کسی نہ کسی سنگم پر ملنا ہوگا۔ لیکن اُس کے ناول "پیٹر" کا ہیرو پیٹر اُس عارضی
سنگم سے مطمئن نہیں ہوتا، جو جمالیاتی حس اُسے فراہم کرتی ہے کیونکہ عقل
تو صدق کُل کی تلاش میں ہے۔ چنانچہ عقل و جمال ایک ہی وقت میں ایک
دوسرے کے لئے ناگزیر بھی ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ مل بھی نہیں
سکتے۔ اگر کوئی شخص اس صورت حال کے اُگے سپر ڈال دے تو اُس
کا بے درست و پا ہو جانا لازمی امر ہوگا اور بدقسمتی سے میل و میل نے یہی
کیا۔ کسی ایسے دماغ کو جو میل و میل سے زیادہ منظم ہوتا یا زیادہ سنجیدگی سے
غور و فکر کا اہل ہوتا یا جس کی جمالیاتی حس زیادہ بیدار ہوتی اس اندھی گلی

سے نکلنا دشوار نہ تھا کیونکہ وہ اسے بھی تجربات زندگی کے ایک عظیم واقع سے تعبیر کر لیتا اور اس کے ساتھ اسی طرح پیش آتا لیکن میل ویل کے لئے تو یہ قریب قریب مہلک روگ ہو گیا۔ اس نے تو اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ جمالیاتی مشاہدہ محض ایک قریب نظر ہے اور عقلی مشاہدہ ایک بیرونی عمل ہے جو خود پسندی اور تخریب کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

موبلی ڈک کے بعد میل ویل نے دو کتابیں اور لکھیں پیٹر ۱۸۵۲ء

میں اور شعبہ باز ۱۸۵۷ء میں۔ یہ دونوں کتابیں ایسے افراد کے مطالعے

ہیں جو تذبذب اور ابہام میں مبتلا ہیں۔ پیٹر میلو ڈرامہ ہے جس میں خود کشی اور

ان قریبی رشتہ داروں کے ساتھ جنسی تعلقات کا تذکرہ ہے جن کے ساتھ

مذہباً اور قانوناً جنسی تعلقات ناجائز ہیں۔ اس میں دکھایا گیا ہے کہ وہ

تضادات انسان کو کس طرح کھینچ دیتے ہیں جو اس وجہ سے پیدا ہوتے ہیں کہ

انسان اخلاقی اور تحقیقی زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ شعبہ باز ظواہر اور حقائق

کی کامیابی ہے اور اس میں دکھایا گیا ہے کہ معنی اور قدر کو ایک ایسی دنیا

سے منسوب کرنا کتنا مضحکہ خیز ہے جہاں ان چیزوں کی نہ گنجائش ہے اور نہ

ان کی کوئی حیثیت ہے۔ البتہ بی بڈ میں میل ویل کا یہ احساس تذبذب ابہام

ختم ہو جاتا ہے اور وہ جن کا ایک مقام پر جمع ہونا محال تھا آپس میں مل جاتے ہیں۔ بی بی بڈ میں میل ویل کو یہ خیال قدرے سکون بخشتا ہے کہ یہ قطبین تار تار یا یجنڈ کے میدان میں ایک دوسرے سے مل سکتے ہیں۔

موبلی ڈک کیسے لکھی گئی

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ موبلی ڈک کے حارود دوران تحریر ہی میں بدلے۔ یہ تغیرات کیا تھے اور کن اثرات نے اس کی ترغیب دی؟ یہ وہ سوالات ہیں جو دانشوروں کی تحقیق و جستجو کا دلچسپ موضوع بن سکتے ہیں۔ یہاں تو ہم فقط جارج سیورٹ کی اس قیاس آرائی کو قبول کرنے پر اکتفا کرتے ہیں جو اُس نے اپنے مقالے "دو موبلی ڈک" میں کی ہے۔

مردی کے علاوہ میل ویل کی پہلی پانچ تصنیفات ایک حد تک اُس کے ذاتی تجربوں پر مبنی ہیں۔ اس سلسلے کی پہلی کتاب تائی پی میں مصنف نے بڑے رومانوی انداز میں اپنے وہ تجربات بیان کئے ہیں جو اُسے جزائر مارکوئس میں قیام کے دوران میں پیش آئے۔ اس سے چند ماہ پیشتر وہ وہیل مچھلی کا شکار کرنے والے ایک جہاز آگوش نیٹ میں سفر کر رہا تھا مگر اُس نے یہ سفر ترک کر دیا اور مارکوئس کے جزیروں میں مقیم ہو گیا۔ مسٹر سیورٹ کا

قیاس ہے کہ ابتدا میں میل ویل کے ذہن میں موبی ڈک کا جو خاکہ تھا وہ
 اس سفر کی آپ بیتی سے ملتا جلتا تھا۔ اس سفر نامے میں وہ جہانز کے اپنے
 تجربات لکھنا چاہتا تھا اور اس سفر نامے کو جزیرے پر اترنے سے پیشتر
 تک کے واقعات تک محدود رکھنا چاہتا تھا۔ مگر جب اُس نے لکھنا
 شروع کیا تو کہانی میں نئے امکانات پیدا ہونے لگے اور بالآخر ان امکانات
 نے کتاب کا سارا تصور ہی بدل ڈالا مگر چونکہ کہانی کو وہ پُرانے خاکے کے
 مطابق قریب قریب مکمل کر چکا تھا اس لئے میل ویل نے موبی ڈک کو نئے
 سرے سے نہیں لکھا بلکہ اس میں جا بجا اضافے کر دیئے۔ چنانچہ پہلے باب
 سے پندرہویں باب تک اصل مسودے میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔ یہ وہ
 حصہ ہے جس میں اشٹائل اور کوئی کو یگس متعدد مہموں کے بعد نئیو کیٹ
 پہنچتے ہیں۔ سو لہویں باب سے بائیسویں باب تک کا حصہ جس میں نئے
 سفر کی تیار یاں بیان کی گئی ہیں اصل مسودے کے مطابق ہے مگر دوبارہ
 لکھا گیا ہے۔ تیسویں باب سے خاتمے تک کا حصہ نیا ہے البتہ کہیں کہیں
 پُرانے مسودے کے بھی ٹکڑے شامل کر دیئے گئے ہیں۔

ایسی کوئی بات ہوئی ضرور ہے۔ چنانچہ موبی ڈک کے اندر جا بجا

جو ناقص پایا جاتا ہے اُس کی تشریح بھی اسی سے ہوتی ہے۔ مثلاً یہی واقعہ
کہ پیکو د کے جہاز کا رخ راس ٹارن کی جانب ہے مگر بلا اس تبدیلی کا سبب
بیان کئے ہوئے پیکو د اُسے راس اُمید کا چکر لگوا دیتا ہے یا پیکو د کے پاس پھلی
کا شکار کرنے کے لئے کبھی چرخی ہوتی ہے اور کبھی یہی چرخی نیزے میں بدل
جاتی ہے یا سٹب کو کسی جگہ نمبر ۲ ملازم لکھا جاتا ہے اور کبھی نمبر ۲ ملازم وغیرہ
وغیرہ۔ اس سے زیادہ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ بعض ایسے کردار جو ابتدائی
حصے میں بہت نمایاں ہیں آگے چل کر دفعتاً غائب ہو جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی کوئی
جس کا تعارف بڑی تفصیل سے کر دیا گیا تھا فقط مارپوز بن جاتا ہے اور
بل گنگٹن جس کے دلیرانہ کارناموں کے لئے ابتدا میں ایک ماحول تیار کیا گیا تھا
اُس کا خاتمہ ایک شاعرانہ قصیدے پر ہو جاتا ہے۔ اشماٹیل بھی ایک زندہ
کردار کی حیثیت سے قریب قریب غائب ہو جاتا ہے۔ وہ فقط ایک
یعنی شاہد بن کر مصنف کے ہمزاد کا رول ادا کرتا ہے۔ الاب جس کو میں ویل
ایک بے درد اور چڑچڑے کپتان کے رول میں پیش کرنے کا ارادہ رکھتا تھا
ایک عظیم ہیرو بنا دیا جاتا ہے۔ جس کی قسمت میں تباہی لکھی ہے۔ کتاب
کی زبان میں بھی فرق موجود ہے۔ چنانچہ ابتدا میں میں ویل بول جہاں کی ظریفانہ

زبان استعمال کرتا ہے اور بعد میں اس میں تشبیہوں، استعاروں اور خطیبانہ گفتگوؤں کی بھرمار ہو جاتی ہے۔

یہ کوئی نہیں بتا سکتا کہ میل ویل کے تخیل میں یہ تبدیلیاں کیوں پیدا ہوئیں لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چونکہ دورانِ تحریر میں میل ویل نے شیکسپیر کے ڈرامے دوبارہ پڑھے تھے۔ اس لئے بہت ممکن ہے کہ اس نے شیکسپیر کی تحریروں سے اثر لیا ہو۔ اناب کی تقریروں اور خود کلامیوں پر شیکسپیر کے "کننگ لیر" اور "میک بٹھ" کی چھاپ صاف نمایاں ہے۔ ابتدائی ابواب میں تو نہیں البتہ آگے چل کر موبی ڈک پر شیکسپیر کی زبان اور اس کے استعاروں کا اثر بھی بہت سراوی ہے۔ اُپنی دونوں میل ویل نے وہیل مچلی کے بارے میں دو سچے قصے بھی پڑھے تھے۔ ایک قصے میں ایک وہیل مچلی ایسی نامی ایک جہاز کو نینٹو کیٹ کے قریب حملہ کر کے ڈبو دیتی ہے۔ دوسرا قصہ مویچا ڈک نامی ایک خطرناک وہیل سے متعلق تھا۔ ممکن ہے کہ موبی ڈک لکھتے وقت میل ویل کو یہ خیال گزرا ہو کہ کیوں نہ ان دونوں قصوں کو بھی اپنے ناول میں شامل کر لیا جائے۔ شاید میل ویل پر یہ انکشاف بھی ہوا ہو کہ وہیل مچلی سے متعلق پڑانے قصوں کو داستان کی آرائش و زیبائش کے لئے استعمال کرنا

کافی نہیں بلکہ ہوا اور دھول کی مانند چڑانے قصوں کو ایک عظیم رزمیہ کی بنیاد
 بنانا چاہئے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میلویل ہاتھوں سے متاثر ہوا ہو اور اس
 نتیجہ پر پہنچا ہو کہ انا ب فقط شیکسپیر کے ڈراموں ہی کا ساہیرو نہیں بن سکتا
 جو اپنے غیر معتدل غرور یا اطمینان کی لاعلمی کے باعث تباہ ہو جاتا ہے بلکہ
 اُس میں یہ صلاحیت بھی ہے کہ وہ ایک ایسے ضمیر پرستانہ داخلی ڈرامے کا
 مبلغ بن جائے جو ذہن کا ڈرامہ ہو، ذہن جو تنہا ہو اور جو کسی ضبط میں مبتلا ہو
 یہ بات ہم اہل وجود سے کہہ رہے ہیں کہ انا ب اگر ایک طرف شیکسپیر کے مہر
 سے مشابہ ہے تو دوسری طرف وہ ہاتھوں کے چیلنگ ورلڈ اور اسی نوع
 کے دوسرے کرداروں سے بھی ملتا جلتا ہے۔

موبی ڈک کس طرح ایک سفر نامے سے ترقی کر کے ایک نہایت پیچیدہ
 تصنیف بن گئی۔ اس کا مطالعہ بڑا دلچسپ ہے۔ اس دلچسپی کی ایک وجہ یہ بھی
 ہے کہ قاری آہستہ آہستہ مصنف کے انکشافات اور جوش جذبات میں اس کا
 شریک و ہم نوا بن جاتا ہے۔ جوں جوں موبی ڈک کے ہیرو کا جہاز اجنبی سمندر
 کی وسعتوں میں بڑھتا ہے میل ویل کے استعارے نامعلوم کو معلوم بناتے
 جاتے ہیں اور ہمارے تخیل اور اضطراب میں اضافہ کرتے جاتے ہیں۔ میل ویل

کے خیالی میں آرٹ افعال و حرکات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو ہر لمحہ
ظہور میں آتا اور تخلیق ہوتا رہتا ہے لیکن کبھی مکمل استعارہ نہیں بن پاتا۔ چنانچہ اُس
کی تصنیف مریدی کا خیالی شاعر اپنے رزمیہ کی تکمیل پر بڑے جوش سے اعلان
کرتا ہے کہ "میں نے تخلیق کو خلق کر دیا ہے۔" اپنے اس نظریے میں کہ کوئی
فن پارہ بھی مکمل تخلیق نہیں بن سکتا بلکہ ایک نامکمل شے ہوتا ہے جسے مکمل
کرنا بھی نہیں چاہئے۔ میل ویل کا مختوران کے مقابلے میں والٹ و ہٹ مین
سے قریب تر ہے۔ چنانچہ موبی ڈک میں اُس نے جو کچھ وہیل مچھلی کے شکار
کے ٹیکنیکل پہلو پر لکھا ہے وہ پوری کتاب پر بھی صادق آتا ہے۔

"میں نے ابتداء ہی میں کہہ دیا تھا کہ وہیل کو پکڑنے کا طریقہ
ایک دن میں مکمل نہیں ہو سکتا۔ اور آپ نے دیکھ لیا کہ میں نے
اپنے الفاظ کا کتنا پاس کیا۔ اب میں اپنے اس طریقے کو یونہی
نامکمل چھوڑتا ہوں جس طرح کہ شہر کو لون کے عظیم کلیسا کے مبارک
کو نامکمل چھوڑ دیا گیا تھا۔ معمولی معمار اپنی عمارت کو مکمل کر
دیتے ہیں لیکن عظیم معمار عمارت کے بعض حصوں کو آنے والی
نسلوں کے لئے نامکمل چھوڑ دیتے ہیں۔ خدا مجھے کسی چیز کو

مکمل کرنے سے ہمیشہ بچائے رکھے۔ یہ پوری کتاب فقط ایک

مسودہ ہے بلکہ مسودے کا مسودہ۔

موبی ڈک بھی کو لون کے عظیم کلیسا کی مانند نامکمل ہے جس طرح کو لون کے نامکمل گر جابیں بہت دن تک وہ بانس، تختے اور ڈھانچے وغیرہ لگے رہے جن کی مدد سے یہ عظیم عمارت بنی تھی اسی طرح موبی ڈک میں بھی بعض تعمیری تختے بانس اور ڈھانچے اب تک لگے ہیں اور تصنیف کا اصرار ہے کہ ہم ان تعمیری اجزا کو بھی غور سے دیکھیں تاکہ ہمیں تعمیر کے ارتقائی مدارج بھی نظر آجائیں اس سلسلے میں یہاں ہم میل میل کی موبی ڈک کا ایک طویل اقتباس پیش کرتے ہیں

”نینٹو کیٹ! اپنا نقشہ نکالو اور اس جگہ کو ڈھونڈو۔ دیکھو یہ

نام کرۂ ارض کے کس گوشے میں ہے۔ ساحل سے دور، اٹلی

سٹون کے لائٹ ہاؤس سے بھی زیادہ تنہا اور اکیلا۔ ایک

چھوٹی سی پہاڑی اور ریت کے تودے۔ بس ریت ہی ریت

جس کا کوئی پس منظر نہیں۔ یہاں اتنا بالو ہے کہ اگر تم بیس سال

تک اس سے اپنے کاغذ کی سیاہی خشک کرتے رہو، تو بھی

ختم نہ ہو۔ یہاں جنگلی جھاڑیاں خود رو نہیں ہوتیں بلکہ ان کے

بوٹے لگائے جاتے ہیں۔ یہاں گو کھرو کے خاردار پودے
 کنیڈا سے درآمد ہوتے ہیں اور اگر تیل کے پیسے میں سوانح
 ہو جائے تو اس کو بند کرنے کے لئے لکڑی کا کھوٹا بھی ست
 سمندر پار سے آتا ہے۔ اور یہ کہ نینٹو کیٹ میں لکڑی کا
 چھوٹا سا ٹکڑا بھی اتنا ہی مقدس ہے جتنا حضرت مسیح کی صلیب
 کا ٹکڑا۔ اور یہ کہ لوگ اپنے گھروں کے سامنے کوڑا لگاتے
 ہیں تاکہ گرمیوں میں اس کے سائے کے نیچے بیٹھ سکیں۔ اور
 یہ کہ گھاس کی ایک پتی نخلستان کہلاتی ہے اور تین پتیوں سے
 پورا گیاہستان بن جاتا ہے۔ اور یہ کہ وہ دلدل کی مٹی کے
 جوتے پہنتے ہیں جیسے لاپیڈر کے برف کے جوتے۔ اور یہ
 کہ یہاں کے باشندے پانی سے اس طرح گھرے ہوئے ہیں
 چاروں طرف سے اس طرح بند ہیں اور سمندر کے کنارے
 ہوتے ہوئے ایک ایسے جزیرے میں رہتے ہیں کہ ان کی
 کرسیوں اور میزوں سے بھی چھوٹے چھوٹے گھونگے اسی طرح
 چپکے رہتے ہیں جس طرح سے سمندری کچھوؤں کی پیٹھ سے

لیکن ان مبالغہ آمیز باتوں سے فقط یہ ثابت ہوتا ہے کہ
نئیٹو کیٹ امریکہ کی ریاست الی نوٹے نہیں ہے۔

اب ذرا اس حیرت انگیز روایتی کہانی پر غور کرو کہ ریڈ
انڈین قوم کے لوگ یہاں کیسے آباد ہوئے۔ روایت ہے کہ
ایک بار ایک شاہین امریکہ کے مشرقی ساحل (نیو انگلینڈ)
پر اڑ رہا تھا۔ دفعۃً وہ جھپٹا اور ایک دودھ پیتے ریڈ انڈین
بچے کو اپنی چوڑی میں اٹھا لے گیا۔ بچے کے والدین نے یہ
منظر اپنی آنکھوں سے دیکھا اور اُنہی سمت چل پڑے جدھر
کو شاہین اڑ کر گیا تھا۔ اُن کی چھوٹی سی سمپان سمندروں کو عبور
کرتی آنرکار ایک جزیرے سے آگلی اور وٹاں اُنہوں نے
ریت پر زرد رنگ کا ہڈیوں کا ایک ڈھانچہ دیکھا۔ یہ اُن
کے بد نصیب بچے کا ڈھانچہ تھا۔

پھر اس پر حیرت کیوں ہو کہ نیٹو کیٹ کے باشندے
جو سمندر کے ساحل پر پیدا ہوئے اپنی معاش سمندر سے
پیدا کریں۔ پہلے اُنہوں نے ریت پر رنگنے والے کیکرٹے

کھائے۔ پھر جب اُن کی ہمت بڑھی تو وہ جال سے گر گئے
 پانی میں کھڑے ہو جاتے اور ساحل پر آنے والی چھوٹی چھوٹی
 مچھلیوں کا شکار کرتے۔ تجربہ اور بڑھاپا تو وہ کشتیوں میں بیٹھ
 کر کاڈ پکڑنے نکل جاتے اور آخر کار انہوں نے اتنی ترقی
 کی کہ جہازوں کا پورا بیڑا لے کر وٹاں کی آبی دنیا کا سراغ
 لگانے لگے۔ اس کے گرد چکر کاٹنے لگے، اُنہیں سیرنگ
 تک پہنچنے لگے، اس حد تک ناک محلی کا شکار کرنے لگے جو طوفانِ نوح سے
 بھی زندہ سلامت بچ گئی۔ یہ ایسی مچھلی ہے کہ اس کے
 خوف و ہراس سے بھی اُسی طرح بچنا چاہئے جس طرح اس
 کے حملوں سے۔

اس طرح نینٹو کیٹ کے ننگے باشندوں نے اپنی بالو
 کی جھونپڑیوں سے نکل کر سمندر پر چھا پامارا اور آبی دنیا کو
 اس طرح تہس نہس کیا گویا وہ اپنے وقت کے اسکندر اعظم
 تھے۔ انہوں نے بحرِ اٹلانٹک، بحرِ الکاہل اور بحرِ ہندوینیوں
 کو آپس میں اس طرح تقسیم کر لیا جس طرح یورپ کی تین طاقتوں

نے پولینڈ کو آپس میں تقسیم کر لیا تھا۔ امریکہ بے شک میکسیکو
 کو بھی اپنی ریاست ٹیکساس میں شامل کر لے اور کیوبا کو کینیڈا
 کے سرمنڈھو دے، برطانیہ بے شک پورے ہندوستان کو
 اپنے قبضے میں لے لے اور اپنا پرچم ساری دنیا پر لہرائے لیکن
 اس کرۂ ارض کے دو تہائی حصے پر نینٹو کیٹ کے باشندوں
 کا قبضہ بدستور رہے گا۔ کیونکہ سمندر اُن کی ملکیت ہے جس
 طرح بادشاہوں کی ملکیت اُن کی سلطنتیں ہیں اُسی طرح سمندر
 پر اُن کا تصرف ہے اور دوسرے ملکوں کے ملاٹوں اور جہاز
 رانوں کو فقط ان سمندروں میں سے ہو کر گزرنے کا حق ہے
 تجارتی جہاز فقط پل ہیں۔ جنگی جہاز فقط تیرتے ہوئے قلعے
 ہیں۔ حتیٰ کہ قزاق بھی جو خشکی کے اچکوں کی مانند جہازوں کو لوٹتے
 ہیں زمین ہی کی دولت کو زمین پر واپس لے جاتے ہیں۔ وہ اپنا
 رزق سمندر کی اتھاہ گہرائیوں سے نہیں حاصل کرتے۔ فقط
 نینٹو کیٹ کا آدمی سمندر کا باشندہ ہے اور سمندر میں ہنگامے
 برپا کرتا ہے۔ سمندر اس کی کھیتی ہے جسے وہ اُگاتا اور

اور کاٹتا ہے۔ سمندر اس کی زمین ہے جس پر وہ اپنے پل چلاتا
 ہے۔ سمندر ہی اُس کا مسکن ہے اور سمندر ہی اُس کا بازار گاہ۔
 اُس کو نوح کا طوفان بھی برباد نہیں کر سکتا۔ حالانکہ اس سیلاب
 نے چین کے لاکھوں آدمی ڈبو دیئے تھے۔ وہ سمندر میں
 اس طرح رہتا ہے جیسے گیاہستان کا مرغ گیاہستان میں رہتا
 ہے۔ وہ لہروں میں پناہ لیتا ہے اور ان لہروں پر اس طرح
 چڑھتا ہے جس طرح کوہ آپس کے شکاری آپس کی چٹانوں
 پر چڑھتے ہیں۔ برسوں وہ زمین کی شکل نہیں دیکھتا اور جب
 وہ آخر کار زمین پر واپس آتا ہے تو اُس کے لئے اس زمین کی
 ہلک سی دوسری دنیا کی مہاک ہوتی ہے اور وہ اس کے لئے
 اتنا ہی اجنبی ہوتا ہے جتنا چاند زمین کے رہنے والوں کے لئے۔
 سمندری مرغابیوں کی مانند جو سورج ڈوبتے ہی اپنے پردوں
 کو سمیٹ لیتی ہیں اور لہروں کے جھڑے میں سو جاتی ہیں،
 نیپٹو کیٹ کا آدمی بھی زمین سے ہزاروں میل دُور اپنے بادبان
 باندھ دیتا ہے اور لیٹ جاتا ہے اور اُس کے تکیے کے

نیچے وہیل اور دوسری مچھلیوں کے جھنڈ کے جھنڈ سمندر میں
دوڑتے رہتے ہیں۔

ایک رزمیہ رومان

میل وہیل کی عظیم تصنیف کے لئے یہ اصطلاح ناگزیر ہے۔ لیکن موبی
ڈک میں فنی اعتبار سے بڑی ملاوٹ پائی جاتی ہے۔ دراصل یہ ایک پیوندی پودا
ایک پنج میل مسٹھاٹی ہے مگر یہ ماننا پڑتا ہے کہ اس کی تشکیل بڑی جرات مندانہ
ہے۔ چنانچہ میل وہیل نے ایک جگہ اپنے بارے میں خود لکھا ہے کہ "میں ہر چیز
کی کوشش کرتا ہوں اور حتی الامکان کامیاب ہوتا ہوں۔"

موبی ڈک کے مصنف کا ابتدا میں یہ ارادہ تھا کہ اس کتاب کو ایک
رومانوی اور سیاحتی ناول کے طور پر لکھے۔ چنانچہ اپنی موجودہ شکل میں کسی حد تک
موبی ڈک اس تقاضے کو پورا کرتی ہے۔ اس میں حقیقت نگاری اور تفصیلات
کا پورا خزانہ موجود ہے۔ غالباً اسی وجہ سے موبی ڈک پہلی نظر میں اُن نقادوں
کے خیالات کی تصدیق کرتی ہے جن کا دعویٰ ہے کہ موبی ڈک وہیل مچھلی کے
شکار کی ایک اچھی کہانی کے سوا کچھ بھی نہیں ہے اور اس کا مطالعہ اسی نظر
سے کرنا چاہئے لیکن بحری ناول اپنی تمام حقیقت نگاری کے باوجود کوئی بہت

دلچسپ صنف ادب نہیں ہے۔ حالانکہ میل ویل کو پُر، سما لیٹ وغیرہ سب
 اس صنف ادب میں طبع آزمائی کی ہے۔ گو موبی ڈک میں ناول کے متعدد
 عناصر پائے جاتے ہیں۔۔۔۔۔ کردار، ماحول، منظر اور واقعات۔۔۔
 لیکن اُسے پڑھ کر وہ لذت حاصل نہیں ہوتی جو قمر مزنی حرف کو پڑھ کر
 حاصل ہوتی ہے۔ اگر ہم جانتے ہیں کہ میل ویل کے تخیل کا سراغ لگائیں، تو
 ہمیں بحری ناول کے تصور سے ہٹ کر غور کرنا ہوگا۔ حالانکہ موبی ڈک کے
 مطالعے کے دوران میں ہمیں بار بار اس طرف واپس آنا ہوگا۔

جیسا کہ تخیل اور علامت کی بحث میں اشارہ کیا گیا تھا، موبی ڈک
 ایک لحاظ سے علامتی نظم ہے۔ اس میں کئی طور پر المیہ عناصر نہ سہی مگر میلو ڈراما
 عناصر ضرور شامل ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ طریہ تصنیف بھی ہے اور ناول
 کے بعض اجزاء تو بالکل غزل کا لطف دیتے ہیں۔

بطور ایک رزمیہ کے موبی ڈک اُس آفاقی روایت کی تقلید کرتی ہے
 جس نے اس کتاب کی تخلیق کی ہے۔ اس کتاب میں اُن رسوم و رواج کی،
 پیشوں اور نصب العین کی، بحری اور شجاع انسانی نمونوں کی شناخت کی گئی
 ہے جو اس تہذیب کے اوصاف تھے جس تہذیب کا اظہار میل ویل کرتا ہے

اُس کے رزمیہ میں ہم اور کن اوصاف کی توقع کر سکتے ہیں؟ رزمیہ میں ہیروؤں
 کا ہونا لازمی ہے مگر انیسویں صدی کے امریکہ میں شکاری، ہم پسند قسمت
 آزما اور صنعتوں کے مالک داماد اور پی کو دونوں صنعت کے مالک
 ہیں، یہی کسی رزمیہ کے ہیرو ہو سکتے تھے۔ اس رزمیہ میں کس کس ہنر اور
 پیشے پر زور دیا جائے گا؟ ظاہر ہے کہ ہومر کے ہیروؤں کی مانند انیسویں صدی
 کے امریکی رزمیہ کے ہیرو شمشیر زن سوڑا مانہ ہوں گے اور نہ ورجیل کے ہیروؤں
 کی مانند وہ سیاسی اور اخلاقی اوصاف کے مالک ہوں گے اور نہ ملٹن کے
 ہیروؤں کی مانند دینی اور سیاسی آگہی رکھتے ہوں گے بلکہ ان کو ایک ہی ہنر
 آتا ہوگا اور وہ ہوگا تغیر قدرت کا ہنر۔ یہی وجہ ہے کہ میل ویل وہیل
 مچھلی پکڑنے کے آلوں اور جہازوں کا ذکر اُسی پیارا اور تفصیل سے کرتا ہے،
 جس پیارا اور تفصیل سے ہومر اپنے رزمیہ (ایڈ) میں ایکیلز کی ڈھال کا کرتا
 ہے۔ گو موبی ڈک سطحی طور پر ہومر کی اوڈیسی سے مشابہ ہے لیکن مشابہت
 کا جو حُسن اور نظر زلیست کا جو حقیقی اور فرضی مطالعہ ہومر کی رزمیہ نظم میں ملتا ہے
 میل ویل کی موبی ڈک اس سے محروم ہے۔ اوڈیسی میں اپنے عہد کے اخلاق
 و آداب کا بے حد احترام ملتا ہے اور اس میں موبی ڈک سے زیادہ نااہلیت

مجھی موجود ہے۔

موبلی ٹوک ایک جمہوری رزمیہ ہے۔ لہذا ہماری یہ توقع تھی بجانب
ہوگی کہ اس میں ایک طرف اخوت اور مساوات کے نصب العین کو سراہا
جائے اور دوسری طرف انفرادیت کو۔ یہاں مردوں کے درمیان رفاقت
اور یگانگت کی نوعیت ایکسیلز اور پٹروکلس کی خاندانی یگانگت کی نہیں
ہے بلکہ مختلف قوموں کے افراد کے درمیان برادرانہ مساوات کی ہے چنانچہ
اشٹاہیل اور کوئی کوئیگ جن میں سے ایک سفید فام امریکی ہے اور دوسرا
ریٹانڈین، آپس میں گہرے دوست ہیں۔ نیٹی بیو اور چنگاک گوک، ایک فن
اور جم کی مانند۔۔۔۔۔ انفرادیت کے اٹیڈیل کا اظہار ناول کے اہم
کرداروں کا بے تکلفانہ طرز عمل ہے۔ ان میں بڑی خودداری پائی جاتی ہے
اور انا ب تو نہایت آزاد منش انسان ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میل ویل
ایمرسن کے فلسفہ خودداری و خود اعتمادی کو ناول کے کرداروں پر پرکھ رہا
تھا۔۔۔۔۔

موبلی ٹوک کا مفہوم

اگر ہم تھوڑی دیر کے لئے اس ناول کے وسیع و عریض پس منظر

سے بے تعلق ہو جائیں اور فقط اس ڈرامائی عمل پر غور کریں جس کے ذریعہ
 اثاب و مہل مچھلی کا تعاقب کرتا ہے تو ہم یہ سوچنے پر مجبور ہوں گے کہ موبی
 ڈک کا کوئی مفہوم بلکہ کوئی نصیحت امیز مقصد ضرور ہے۔ لیکن یہ مفہوم ہے
 کیا، اس پر بڑی قیاس آرائیاں ہوئی ہیں۔ موبی ڈک کا اصل مفہوم معلوم کرنے کے
 لئے سب سے پہلے تو یہ سمجھ لینا چاہئے کہ خط تک بڑھی ہوئی خود اعتمادی
 کا انجام زندگی سے برکتی ہوتا ہے اور موبی ڈک کا موضوع یہی برکتی ہے
 میل ویل نے اپنی اس اخلاقی حکایت کو جس پیرائے میں بیان کیا ہے اُسے اپنے
 عہد کے پوری طرح ہم آہنگ ہے اور دوسرے امریکی مصنفوں کی کتابوں
 کی ہم صغیر نیوٹن اردن یہ ثابت کرتا ہے کہ مسیحی مفہوم میں اثاب بے حد
 مغرور انسان ہے لیکن یہ تسلیم کرنے کے بھی معقول اسباب ہیں کہ میل ویل ایک
 مسخ شدہ خود اعتمادی کا شکار ہے۔ نیوٹن اردن کی رائے میں اثاب کے
 فضا آفریں طرز عمل کا ایک بدل بھی تھا۔ اثاب کی اس خود پسندی کا بدل یونانی
 انڈیل نہ تھا جو اعتدال کی تلقین کرتا ہے اور نہ مسیحی انڈیل تھا جو شکستہ دلی
 کی تبلیغ کرتا ہے بلکہ۔

”وہ ایک وجدان ہے جو ہمیں اخلاقیات سے بھی آگے آفاقی

ظہارت کی دنیا میں لے جاتا ہے۔ وہ انسانی برادری کا
 وجدان ہے۔ میل ویل کی اس تحریر کی تہ میں مذہبی احساس کی
 نرمی اور سنجیدگی ہے۔ یہ چیز اُسے اس مسیحی روایت سے
 ورثے میں ملی تھی جس میں اُن کی پرورش ہوئی تھی۔ لیکن یہ مذہبی
 احساس اُن کے اندر جس شکل میں ابھرا وہ مسیحی نہ تھا بلکہ ٹائٹورن
 اور والٹ و ہسٹ مین کی مانند میل ویل میں بھی وہ ایک حساس
 تخیل کا قدرتی ردِ عمل تھا۔ اس تخیل کو رومانوی عینیت کی انسان
 دوستی نے بھرا دی تھی۔ وہ خالص انسان دوست اور غیر
 مذہبی اصولی تھا۔

یہاں فقط اتنا اضافہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ انسانی برادری کا
 وجدان "میل ویل اور و ہسٹ مین میں ٹائٹورن سے زیادہ قوی ہے اور یہ
 کہ انسانی برادری سے ان میں سے کسی کی مراد بھی ایک دواچی سماجی نظام نہیں
 ہے بلکہ ایک ناپائیدار اور حسین رشتہ ہے۔ اُن لوگوں کے درمیان باہمی شرکت
 ہے جن کو قسمت نے اتفاقاً یا کسی مشترکہ مقصد کے تحت عارضی طور پر یکجا
 کر دیا ہے۔ امریکی مصنفوں میں ایک جہتی کا یہ وجدان فقط اُن وقت پیدا ہوتا

ہے جب انہیں فرد کی مزاجی جذبہ کے باعث یہ ایک جہتی خطرے میں
 پڑتی نظر آتی ہو۔ چنانچہ امریکی ناولوں میں اس عارضی ایک جہتی کی افراط ہے۔
 نیٹی بمپو اور اس کے رفیقوں کی ایک جہتی، ماحقورن کے بلائتھ ڈیل خاندان کی
 ایک جہتی، اشمائل، کوئی کوئی اور جہازوں کی ایک جہتی، دریا میں بہتے ہوئے
 تختے پر ہک فن اور جہتی جم رمارک ٹوین، کی ایک جہتی اور فاکسٹر کے نیدرلینڈ
 کی ایک جہتی (جب میں مر رہا تھا، یہاں تک کہ ہمیں ہنری جیمز کے ناول یورپین
 میں بھی جس کا محل وقوع بوسٹن والوں کا مستحکم سماجی نظام ہے۔ غیر ملکی خطرے
 کے مقابل متحدہ محاذ بننا نظر آتا ہے۔ یہی کیفیت ایڈیٹھ وٹارن کی کتاب
 ”عہد معصومیت“ میں بھی ملتی ہے۔

موبی ڈک کا اخلاقی عمل صحیح معنی میں المیہ یا مسیحی نہیں ہے بلکہ یہ عمل ایک
 ایسی دنیا میں واقعہ ہوتا ہے جو شدید تضادات کی دنیا ہے۔ وہاں موت ہے
 اور زندگی ہے۔ بے جا خود اعتمادی کی سزا موت ہے۔ — روحانی،
 جذباتی اور جسمانی موت — اس دنیا میں خود کفیل ذات کے سوا کسی چیز
 کا وجود نہیں۔ زندگی سے ایک لمحے کے لئے اور وہ بھی بڑی مشکل سے چٹا
 جاسکتا ہے۔ فقط اپنی فطری پاکیزگی اور پرہیزگاری کے طفیل اور اس وجہ سے

کہ انسان مصیبت کی گھڑیاں دوسرے انسانوں کے ساتھ مل کر گزارنے کا اہل ہے۔

یہ یاد رکھنا چاہئے کہ یہ چیزوں کو دیکھنے کا میلو ڈرامائی طریقہ ہے یونانی اور عیسائی ٹریجڈی طہارتِ نفس اور شفاعت کا آئیڈیل پیش کرتی ہے وہ ہم آہنگ زندگی جو موت سے حاصل ہوتی ہے۔ یہی وہ موت سے زندگی ہے جو اشٹاہیل کو تتمہ میں ملتی ہے۔ اکیلے اُسی کی جان بچتی ہے لیکن کیا ہم اُسے واقعی طہارتِ نفس، شفاعت، نئی پیدائش کہہ سکتے ہیں۔ مسرت کے وقتی احساس پر ان مایوس کن الفاظ سے اوس پڑ جاتی ہے کہ "دوسرے دن ایک بادبانی کشتی قریب آتی گئی، اور قریب، اور قریب اور اُس نے میری جان بچائی۔ یہ راشیل کی کشتی تھی۔ وہ اپنے گم شدہ بچوں کو تلاش کرنے نکلی تھی۔ لیکن اُسے ایک اور عقیم مل گیا۔"

میل ویل کے عقیدے میں دکھ کے بعد تجدید اور صلے کی امید کم ہے۔ وہ ہمیں کسی ایسی ارفع روحانی سطح پر نہیں لے جاتا جہاں انسان کے کرب ناک تضادات میں مفاہمت ہو سکتی ہو۔ موت کی راہ سے زندگی نہیں مل سکتی۔ کیونکہ کائنات میں زندگی اور موت ہم آغوش ہیں انسان کو ان دونوں میں سے ایک کو عارضی

طور پر منتخب کرنا ہو گا۔ البتہ میل ویل کو جو چیز سب سے زیادہ متاثر کرتی
 ہے غلط انتخاب کی تباہ کاریاں ہیں۔ میل ویل کو یہ چیز بہت مضحکہ خیز بھی معلوم
 ہوتی ہے کہ انسان جس کو قدرت نے بڑا تخلیقی، پیچیدہ اور بوتلموں تخیل عطا کیا
 ہے، تضادات کا اس طرح شکار ہو کہ ان کے پھندے سے نکل ہی نہ سکے۔
 میل ویل پر اس بات کا بھی اثر ہوتا ہے کہ انسان زندگی سے اور اپنے مثالی
 رفیقوں سے بہت اُنس رکھتا ہے کہ شادمانی کی یہی ایک علامت ہے۔
 امریکی ناول نویس اس فلسفہ کے بڑے شیدائی ہیں کہ انسان کو نقطہ اپنی
 ذات کا علم ہو سکتا ہے۔ خود پسندی اور خود اسیری بھی اُن کے بڑے محبوب
 موضوع ہیں۔ چنانچہ میل ویل بھی ان خیالات سے متاثر ہے۔ آئینے یا پانی میں
 عکس کا تصور یا محسوس کی مانند اُسے بھی بہت عزیز ہے۔ اور نا محسوس کی طرح
 وہ بھی اس ادبی روایت کو خود پسندی کے خطرات سے متنبہ کرنے کی خاطر
 استعمال کرتا ہے۔ حالانکہ وہ ہٹ مین اور ایمرسن اس ادبی روایت کو نفس
 انسانی کے حیات آفریں امکانات کو اُجاگر کرنے کی غرض سے استعمال کرتے
 تھے۔ موبی ڈک کے ابتداء ہی میں ہمارا تعارف پانی میں اپنا عکس دیکھنے والوں
 کے ایک حجم غفیر سے ہوتا ہے جو نیویارک کے ساحلوں پر "خاموش پہرہ داروں

کی مانند کھڑے ہیں۔ اور مگن ہیں۔ "نارسی کس کی کہانی کے معنی بہت گہرے ہیں۔ اُس نے چشمے میں جو عکس دیکھا تھا وہ جب اٹھ نہ آ سکا تو وہ چشمے میں کود پڑا اور ڈوب گیا۔ لیکن ہم دریاؤں اور سمندروں میں وہی عکس دیکھتے ہیں یہ عکس زندگی کے ہیوے کا ہے جسے ہم پکڑ نہیں سکتے اور یہی اس کا راز ہے۔

میل ویل کا بیان اہم ہے کیونکہ مونی ڈک میں اُس نے نارسی کس کا بدل پیش کیا ہے۔ انسان اٹاب کی مانند پانی میں دیکھے یا قدرت کی عظیم اور پراسرار گہرائیوں میں جھانکے تو اُسے اپنا عکس ہی نظر آئے گا یا کوئی ناقابل گرفت ہیروئی دکھائی دے گا۔ یا کوئی سفید و ہیل جو دراصل انسان کی اپنی ذات ہی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اشٹائل یا شارکب کی مانند اپنا عکس تو دیکھے، مگر زندگی اور حقیقت کے چوکھٹے میں۔ اور یہ چیزیں انسان کی اپنی ذات سے باہر کی ہیں۔ اٹاب ہو جانے کے معنی یہ ہیں کہ انسان اپنی ذات کی مسحور کن جاذبیت کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور یہ وہ ذات ہوتی ہے جو پوری کائنات پر سادھی ہونا چاہتی ہے۔ لیکن اشٹائل ہونے کے معنی یہ ہیں کہ انسان آخری لمحے میں اپنے آپ کو مستول پر سے سمندر میں چھلانگ لگانے سے روک لے۔

حالانکہ تمام وقت وہ سمندر کے پانی کو بڑے غور سے گھور رہا تھا اس کے
 معنی یہ بھی ہیں کہ انسان نازک موقع پر ذات اور غیر ذات میں فرق کر سکتا
 ہے۔ شاربک ہونے کے معنی یہ جو ان لینا ہے کہ اٹاب جیسے انسان کے
 لئے سفید وہیل مچھلی کیا دل کشی رکھتی ہے۔ پھر بھی اس بات پر اصرار کرنا کہ
 وہیل تو فقط ایک بے زبان جانور ہے اور اس سے انتقام لینا لغویت
 اور دیوانگی ہے۔

”دو بلون“ (باب ۹۹) ہمیں موبلی ڈک کے معنی کے بارے میں بہت
 کچھ بتاتا ہے۔ دو بلون ایک خلائی سکے ہے جسے اٹاب مسٹرل میں کیوں سے
 کھونک دیتا ہے۔ یہ سکے اُسے ملے گا جو سب سے پہلے سفید وہیل کو دیکھے گا
 اشٹائل اس سکے کی تاریخ بیان کرتا ہے۔ یہ سکے ریاست ائی کوئے ڈی جوبلی
 امریکہ سے آیا ہے۔ یہ چمکیلا سکے ایک ایسے ملک سے آیا ہے جو دنیا
 کے وسط میں خط استوا کے نیچے ہے۔ جس کا نام بھی اسی خط سے مشتق ہے۔
 اشٹائل کی نگاہ میں یہ سکے دورخی دنیا کے درمیان خط فاصل ہے۔ خط استوا کے
 نقطہ نظر سے تقدیر انسانی کے لئے دو راہیں ہیں۔ خود فریبگی کا نتیجہ تنہائی جہنم
 اور خود کشی ہوتا ہے یا پھر مشاہدہ کائنات جو کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو، انسان

کو زندگی سے وابستہ رہنے کی اجازت دیتا ہے۔ یہ سب چیزیں ہم ناول کے
اہم کرداروں میں دیکھتے ہیں جو ہم کو باری باری اس طلائی سکے پر غور کرتے نظر
آتے ہیں۔ اثاب اپنے آپ سے یوں مخاطب ہے :-

"اثاب ایک پائیدار مینار ہے۔ اثاب آتش فشاں پہاڑ ہے

اثاب دلیر ہے، نڈر ہے، فاتح ہے، اثاب سب کچھ ہے

اویہ سونے کا گول ٹکڑا فقط کرۂ ارض کا عکس ہے جو جادوگر

کے شیشے کی مانند ہر شخص کو اُس کی پُر اسرار ذات کا عکس دکھاتا

ہے۔"

دوسرے کردار سکے کی علامت کو کچھ اور ہی معنی پہناتے ہیں لیکن اُن

سب کا نقطہ نظر اثاب سے مختلف ہے۔ شاربک اس سکے کو ایک تہیہ نگار

عیسائی کی زندگی کی علامت سمجھتا ہے۔ سٹب زندگی اور موت دونوں کو

ہنسی خوشی قبول کرنے کا مفہوم دیتا ہے۔ فلاسک بالکل سیدھا سا آدمی ہے

وہ حساب لگانے کے بعد کہتا ہے کہ اس طلائی سکے سے ۹۴۰۵ سگار خرید

سکتا ہے۔ مینکس مین جو پُرانی وضع کا رمال ہے اس سکے میں تباہی دیکھتا ہے

فدالاجو پارسی شکاری ہے اس سکے کو اُس آگ سے تعبیر کرتا ہے، جس کی

پرستش ہوتی ہے۔ پپ کہتا ہے کہ ہمیں کسی چیز کا علم نہیں ہو سکتا۔ ہم کچھ دیکھ ہی نہیں سکتے۔ اُس کی رائے میں صرف اٹاب ہی اپنی ذات کا اسیر نہیں ہے بلکہ انسان کی فطرت ہی یہ ہے کہ ڈھونڈے اور نہ پائے۔ دیکھنا چاہے، مگر دیکھ نہ سکے۔ چنانچہ وہ بڑ بڑاتا ہے:-

”میں دیکھتا ہوں، تم دیکھتے ہو، وہ دیکھتا ہے، ہم دیکھتے ہیں
تم دیکھتے ہو، وہ دیکھتے ہیں۔“

علامت کے طور پر وہیل کے لاتعداد معنی ہیں۔ اس کی معنویت کے اتنے ہی پہلو ہیں جتنے خود قدرت کے اور یہ اہم نکتہ ہے۔ قدرت ہی کی مانند وہیل مہربان بھی ہے اور کینہ ور بھی۔ صحت بخش بھی ہے اور تباہ کن بھی وہ پہاڑ کا پہاڑ ایک درندہ ہے لیکن اُس میں غذائیت ہے۔ وہ خوبصورت ہے اور اُس میں بڑا تنوع ہے۔ بظاہر اُس میں عقل نہیں ہوتی اور نہ اُس کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگلے لمحے وہ کیا کرے گی۔ لیکن اُس کی ہر حرکت کسی نہ کسی قانون قدرت کے ماتحت ہوتی ہے۔ وہیل کی سفیدی بھی معنی خیز ہے کیونکہ سفید رنگ کو میل و پل اُن تمام تضادات سے منسوب کرتا ہے جو قدرت میں پائے جاتے ہیں۔ سفید رنگ موت اور بدقوارگی کا رنگ

بھی ہے اور پاکیزگی، طہارت، معصومیت اور شباب کا بھی۔ اس رنگ میں ایک
خوبی یہ بھی ہے کہ دوسرے تمام رنگ اس میں شامل ہیں۔ چنانچہ میل دیل لکھتا
ہے۔۔

”کہیں ایسا تو نہیں کہ سفید رنگ اپنے ابہام کے ذریعے کائنات
کی وسعتوں اور خلاؤں پر عکس نگن ہوتا ہے اور جب ہم کہکشاں
کی سفید گہرائیوں پر غور کرتے ہیں تو ہمیں فنا کے خیال سے ڈراتا
ہے۔ یا پھر بات یہ ہے کہ سفیدی بجائے خود کوئی رنگ
نہیں بلکہ رنگ کے فقدان کی نمایاں شکل اور اسی کے ساتھ تمام
رنگوں کی ٹھوس شکل ہے۔ کیا یہی وجہ ہے کہ برف سے ڈھلے
ہوئے وسیع مناظر میں ایک خاص قسم کا بے آواز سپاٹ پن
منا ہے جو نہایت معنی خیز ہوتا ہے۔“

ان خطیبانہ سوالوں سے ہمیں میل دیل کے مافی الضمیر کا اندازہ ہو جاتا
ہے۔ میل دیل کی علامتوں میں بڑا تنوع ہے۔ وہ بڑی معنی خیز ہیں اور ان کے
معنی بڑے گہرے ہیں لیکن اسی کے ساتھ وہ بہت محدود ہیں۔ ہومر کی ایلیڈ
ٹیکسییر کی کنگ کیٹر اور داستانے کی ڈوائن کا میڈی ایک آفاقی المیہ کا معنی

خیر تصور پیش کرتی ہیں لیکن میل و میل جس میں زندگی کا وجدانی حس ان عظیم فن کاروں سے کم نہیں ہے، ان کے مقابلے میں تنگ نظر اور مبہم ہے۔ مگر اس کے باوجود موبی ڈک امریکی تخیل کی سب سے زیادہ حیرت خیز اور سب سے زیادہ نمائندہ تخلیق ہے۔ اس نے نئے موضوعات کو اپنایا ہے اور نئے جمالیاتی تجربے سے ہمیں متعارف کیا ہے۔

چند لفظ بلی بڈ کے بارے میں

میل و میل کا آخری ناول گزشتہ چند سالوں میں بہت مقبول ہوا ہے اور وہ اس مقبولیت کا مستحق تھا۔ اس کا مزاج بڑا "یادش بخیر" ہے۔ اس میں جہاز کے ایک کپتان ویرے کے مصائب پر غور کیا گیا ہے۔ اس کے نقشہ کا انداز جوزف کونرید سے ملتا جلتا ہے۔ ان آدمی کو بعض ایسے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو ناقابل حل ہیں۔ اور اس کی مصیبت یہ ہے کہ وہ جہاز کا سب سے اعلیٰ افسر ہے اور نہایت سنجیدہ اور ذمہ دار انسان ہے اس میں بلی کا تذکرہ ہے جو کلیگارٹ کو ناوانی میں قتل کر دیتا ہے اور پاداش میں اپنی جان سے ہاتھ دھو رہا ہے۔ اس میں ایک پوشیدہ سبق بھی موجود ہے تقدیر انسانی کے پیش نظر واقعی تحمل اور ترک سب سے مناسب خوبیاں

ہیں اور علم و اہم سب سے مناسب قلبی کیفیات ہیں۔

مگر گزشتہ پندرہ برس میں ہمارے نقادوں نے میل ویل پر جو کچھ لکھا ہے۔ اس میں ان اوصاف کی طرف اشارہ نہیں کیا ہے۔ مثلاً یہ نقاد کپتان ویرلے کا ذکر ہی نہیں کرتے حالانکہ وہ بلی بڈ کا اخلاقی مرکز ہے۔ اکثر نقادوں نے امریکی نشاۃ ثانیہ کے مصنف میٹھین کی تقلید کی ہے اور میل ویل کے ناول کو مذہبی انکشاف کے ڈرامے سے تعبیر کیا ہے۔ اس قسم کے مطالعے کی ایک کوشش مسٹریوس کی کتاب امریکی انسان ہے۔ مسٹریوس کی رائے میں بلی بڈ امریکہ کی ادبی تخلیقات کا نقطہ عروج ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ یہ کتاب ایک طرح کا نیا عہد نامہ ہے جو موبی ڈک یعنی پڑانے عہد نامے کی غلطیوں کی تصحیح کرتی ہے اور جو باتیں موبی ڈک میں نامکمل رہ گئی تھیں یا بیان نہیں ہوئی تھیں اُن کا تذکرہ کرتی ہے۔ مسٹریوس کی نظر میں بلی بڈ ایک قسم کا ڈرامائی الہام یا انکشاف ہے جو مقدس اور آسمانی سچائی کی راہ دکھاتا ہے۔ یعنی بلی بڈ میں مرد و بارگاہ انسانیت ایک ہیرو کے روپ میں جو مسیح کی مانند ہے دوبارہ زندہ ہو جاتی ہے۔

لیکن موبی ڈک امریکی تھنکس کی سب سے عظیم، سب سے پہلی اور

سب سے نمایندہ تخلیق ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ تخیل جس نے موبی
 ڈک اور دوسرے امریکی ناول ——— قمری حرف سے اگست کی
 روشنی تک ——— تخلیق کئے خاص طور سے المیہ یا مسیحی نہیں ہے، بلکہ
 میلو ڈرامائی ہے اور ثنویت میں اعتقاد رکھتی ہے۔ یہ تخیل مسائل حیات
 کو حل نہیں کرتا ہے بلکہ ان پر بحث کا دروازہ کھول دیتا ہے۔

جیسا کہ بلی بڈ کے ابتدائی صفحات سے واضح ہوتا ہے یہ ایک سیاسی
 ناول ہے نہ کہ درمیانی یا صنیعتی۔ اس کی روح ایڈمنڈ برک کی ہم نوا ہے
 نہ کہ کینتھ برک کی، جس کی تنقیدوں نے مسٹر بیوس کو بہت متاثر کیا ہے اس
 ناول میں یہ دقیانوسی خیال ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ معاشرے کو
 مصلحت اور مصالحت کا درمیانی راستہ اختیار کرنا چاہئے۔ معاشرے کی
 بنیاد خیر کُل اور شر کُل جیسے متضاد مطلقات پر نہیں رکھنا چاہئے ورنہ وہ تباہ
 ہو جائے گا۔ جیسا کہ بلی بڈ اور اس کے بدنام کرنے والے کلیکارٹ کے
 ساتھ پیش آیا۔ یہ متضاد مطلقات معاشرے کے حدود میں داخل ہو کر انقلابی
 پیکر اختیار کر لیتے ہیں۔ لہذا سیاسی حقیقت بینی کا تقاضا یہی ہے کہ وہ ایک
 دوسرے کی تخریب کا باعث بنیں۔ لیکن یہ کوئی حل تو نہ ہوا، البتہ اس سے

یہ ظاہر ہو گیا کہ تاریخ میں تضاد کس طرح مدغم ہو جاتے ہیں۔ میل ویل انجیل
 کے استعارے استعمال کرتا ہے۔ پھر بھی میل ویل کی کہانی سے متنازع
 اور تخلیقی نو کے اسرار اتنے نمایاں نہیں ہوتے جتنے کہ خیر و شر کے ابدی
 تضاد۔ تاریکی کی بادشاہت اور روشنی کی بادشاہت کے ابدی تضاد
 کے اسرار منکشف ہوتے ہیں۔ لیکن بقول میل ویل معاشرے کا سیاسی صحابی
 اس قطبیت کی تاب نہیں لاسکتا۔ لیکن یہی قطبیت جمالیاتی تخلیق کا اصل
 مادہ بن سکتی ہے۔ چنانچہ بی بی بڈ کی یہی کیفیت ہے۔ میل ویل کا آخری
 ڈول بی بی بڈ ہمیں انہی اسباب کی بنا پر اپنی طرف متوجہ کرتا ہے جن اسباب
 کی بنا پر موری ڈک نے ہمیں متاثر کیا تھا۔

ہمیں چراغ ہمیں پرانے

ہنری جیمز کی تصنیف ہمیں چراغ ہمیں پرانے "د۔ ۱۸۸۰ء پہلا امریکی ناول تھا جس میں موضوع کے حدود میں رہتے ہوئے ناول کی ہیئت کا بھرپور استعمال کیا گیا۔ اس سے پیشتر کوئی امریکی ناول جس میں جیمز کی افسانوی تصنیفات بھی شامل ہیں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس میں ناول کی ہیئت کو پوری طرح برتنا گیا ہے۔ ہنری جیمز کا خیال تھا کہ امریکہ کے پرانے رومانوی ناول نویسوں میں بہت سی خامیاں ہیں۔ بعض خامیوں کی اُس نے ناخوڑن کی سوانح حیات میں نشان دہی بھی کی ہے۔ دیگر خامیوں سے جیسا کہ پہلے باب میں عرض کیا جا چکا ہے اُس نے اپنے دیباچوں اور تنقیدی مقالوں میں بالواسطہ یا بلاواسطہ بحث کی ہے۔ اُس کی رائے میں کوپر، ناخوڑن

اور میل دیل دیل کی تصنیفات سے وہ قریب قریب بالکل ناواقف تھا، دُور از کار حادثات اور چونکا دینے والے کرداروں سے بہت زیادہ مدد لیتے ہیں۔ وہ تجربے کو تمام دکمال پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ وہ رشتوں اور رابطوں کو مثالوں سے واضح کرنے اور ڈرامائی رنگ دینے میں ناکام رہے ہیں۔ وہ یہ نہیں دیکھتے کہ حقیقی ناول نگار کے لئے چیزوں کا تسلسل ہی خواہ وہ ٹریجڈی ہو یا کامیڈی، اصل مسئلہ ہے۔

ہمیں چراغ ہمیں پروانے کا پہلا ہی صفحہ ہمیں ایک ایسی دنیا میں پہنچا دیتا ہے جہاں پُرانے امریکی ناول نویسوں کا گزر نہیں ہوا تھا۔ ایک حسین نقوی نمائندگی، ایک قدیم عمارت، خوبصورت لان اور باغ، انسانوں کا ایک متحرک گروہ، یہ تمام چیزیں کوپر کے شیطان کے انگوٹھے یا ماحخورن کے سات کھڑکیوں کا مکان میں بھی مل سکتی ہیں۔ لیکن جیمز کا طریقہ کار اپنے پیش روؤں سے مختلف ہے۔ وہ جو اثر پیدا کرنا چاہتا ہے وہ زیادہ نامیاتی اور خودکفیل ہے۔ اس کے ساتھ ہمیں چراغ ہمیں پروانے میں زیادہ تفصیلات ملتی ہیں اور مشاہدہ زیادہ بیدار ہے کیونکہ اُس نے اپنے موضوع پر بہت کچھ ریسرچ کیا ہے۔ حالانکہ بقول جیمز، ماحخورن چھان بین کی طرف توجہ نہیں کرتا تھا۔ چنانچہ

جمیز ابتدا میں اپنے ناول کو "تاریخ" سے منسوب کرتا ہے۔ اپنے مضمون
 "انسائے کافن" میں وہ اسی نقطہ نظر کا اعادہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ناول
 کو بھی صداقت بیانی کا وہی تاثر پیدا کرنا چاہئے جو تاریخ پیدا کرتی ہے۔
 گارڈن کورٹ (برطانیہ) ایک عالی شان عمارت ہے۔ اس کے وسیع
 اور مصلوان لان پر ہمیں کچھ لوگ چائے پیتے نظر آتے ہیں۔ وہ بڑے مطمئن اور
 مسرور ہیں، کیونکہ چائے کا فقط ذائقہ ہی اچھا نہیں ہے بلکہ چائے، نوشی ایک پر کیف
 رسم بھی ہے جو یہ ثابت کرتی ہے کہ یہ لوگ ایک مخصوص طرز زندگی کا جز ہیں
 ایک ایسے سماجی نظام کا حصہ ہیں جو اس کتاب میں ایک اہم کردار ادا کریگا
 جس طرح شیطان کے انگوٹھے میں وسٹ چسٹر کے انٹرفیو نے ادا کیا تھا اس
 کے باوجود جمیز اپنے کرداروں کی نقاشی اور ڈرامائیت کو میں ویل کے
 ناول سے کہیں زیادہ سچائی سے اسکا کرے گا۔ اس کافن شاعرانہ حسن سے
 بہرہ ہو گا۔

اکثر تاریخی اس حقیقت کا اعتراف کریں گے کہ ہمیں چراغ ہمیں پرانے
 میں شاعری کا عنصر بھی شامل ہے۔ اس اعتراف کے یہ معنی ہیں کہ ناولی محاسن
 کے علاوہ اس کتاب میں دوسری خوبیاں بھی موجود ہیں۔ یوں تو ہم ہمیں اکسٹین

کی *PRIDE AND PREJUDICE* یا *ڈل مارچ* کے شعری حسن کا ذکر بھی کر سکتے ہیں۔ — تصویر اور منظر کی شاعری، کردار، عمل اور پس منظر کے امتزاج کے نامیاتی تاثر کی شاعری — لیکن یہ ناولی شاعری ہے۔ ایسی شاعری جو ہر دلچسپ ناول میں پائی جاتی ہے۔ ہمیں چراغ میں اس قسم کی شاعری بھی ہے لیکن اس ناول میں ایک اور شاعری بھی ملتی ہے جو یہ ظاہر کرتی ہے کہ جیمز کا ناول زمان سے نسبت رکھتا ہے حالانکہ دوسرے ناولوں میں یہ بات نہیں ہے۔

جیمز نے زمان کی ظاہر اٹیپ ٹاپ کو ترک کر دیا البتہ اس کے حسن اور سہریت کو ترک نہیں کیا۔ مسٹر یونیورسٹی اپنی تصنیف عظیم روایت میں جیمز بحیثیت زمان نویس سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے۔ اس کے باوجود وہ کہتے ہیں کہ جیمز ایک شاعر ناول نویس ہے جس میں جین آسٹین کی مانند آداب معاشرہ کا مشاہدہ کر لے اور انہیں ڈرامائی رنگ دینے کا ہنر موجود ہے اور جو ناخو رہ کی مانند شدید اخلاقی، نفسیاتی اور شاعرانہ فن ناول نویسی پر قدرت رکھتا ہے۔ مسٹر یونیورسٹی یہ رائے بہت درست ہے اور اس سے ہمارے اس دعوے کی تصدیق ہوتی ہے کہ جیمز نے ناول کی اصلاح

کا جو عظیم منصوبہ بنایا تھا، اُس میں رومان کی نئی بنیادوں پر از سر نو تشکیل بھی شامل تھی۔ بسا اوقات جیمز کے ناول کے کسی عنصر کے بارے میں یہ حکم لگانا کافی دشوار ہوتا ہے کہ اس کا تعلق رومان سے ہے کیونکہ مصنف اسے اپنے مشکل پسند ناولی اغراض کے بالکل تابع کر دیتا ہے۔ رومان کا عنصر ناول میں بالکل گھل مل جاتا ہے لیکن اس سے ناول کی حقیقت نگاری میں شعر کی تابانی آجاتی ہے۔ مسٹر یونیورسٹیاں بات کو یوں کہتے ہیں کہ

”جیمز ہمیشہ روحانی واقعات و حقائق کی فکر میں غرق رہتا تھا۔

اس کا اظہار وہ فقط رموز و علامات ہی سے نہیں کرتا بلکہ کردار

حادثات اور مکالمے غرض پورا پلاٹ ہی اس رجحان کی غمازی

کرتا ہے۔ چنانچہ جس تخلیق کو وہ آدابِ معاشرہ کا ناول کہہ کر

پیش کرتا ہے وہ دراصل اس سے کہیں بڑی تخلیق ثابت ہوتی

ہے۔ اور اس میں غالب عنصر شاعری کا ہے۔“

ہمیں چراغ ہمیں پروانے میں ناول اور رومان کا امتزاج جیمز نے اراقتاً

کیا ہے۔ یہ امتزاج دو طریقوں سے ہوا۔ اول کتاب کی زبان میں کہ اس

سے استعاروں میں اضافہ ہوا، اُن میں گہرائی آئی اور وہ چمک اُٹھے۔ دوئم

ازابیل آرچر (ہیروئن) کے کردار میں۔ ازابیل چیزوں کو ایک رومانی انسان کی نظر سے دیکھتی ہے حالانکہ مصنف چیزوں کو ایک جامع اور مستحکم ناولی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس طرح جیمز ناول میں رومانی عنصر کو اس طرح داخل کرتا ہے کہ وہ اپنی ہیروئن کے رومانی نقطہ نظر میں بھی شریک ہو سکتا ہے اور حقیقت پسندانہ نقطہ نظر اختیار کر کے اپنے آپ کو اس سے الگ بھی کر سکتا ہے۔

ہمیں چراغ کے استعارے عام طور سے جیمز کی بعد کی تخلیقات کی ہمسری نہیں کرتے۔ لیکن اگر ان استعاروں کا موازنہ جیمز کے عہد کے مروجہ ناولوں سے کیا جائے تو ان کی دلیری نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے گویا ان استعاروں کی کتاب کی وسیع دنیا میں، اپنی ایک الگ زندگی ہے۔ حالانکہ ہمیں ہر قدم پر استعارے اور واقعات کی رفتار اور ان کی معنویت میں ایک ربط نظر آتا ہے۔ جیمز نے ہمیں چراغ کے دباچے میں لکھا ہے کہ ایک ایسے افسانے کی تصنیف جو آنا پیچیدہ اور حوصلہ آزما ہو بظاہر ایک تناقض عمل ہے۔ تناقض یہ ہے کہ اس قسم کے ناول کو اپنے سانچے یعنی پوشیدہ اسراف کے تناسب سے اپنی نوعیت کے زیادہ مطابق

ہونا چاہئے۔ "استعارہ جمیز کے لئے ایک قسم کا پائین خانہ تھا جہاں اس کے
 تخیل کی پوشیدہ اسراف پسندی پکیر اختیار کرتی تھی۔ چنانچہ جمیز کے اس ناول
 کی تشبیہات اور استعارے زیادہ تر مکان اور باغ سے تعلق رکھتے ہیں۔
 استعارے بعض اوقات غیر محتاط اور محقوبیت کی حدود سے تجاوز
 کر جاتے ہیں۔ مثلاً ہمیں ازابیل کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ "اُس کا تخیل
 عادتاً مضحکہ خیز حد تک فعال تھا۔ اگر دروازہ بند ہوتا، تو اُس کا تخیل کھڑکی سے
 باہر چھلانگ لگانے لگتا۔" مگر یہ ہوائی باتیں ہیں اور جمیز کی بجائے ماحمورین
 کی انوکھی لفاظیوں سے زیادہ مشابہ ہیں۔ عام طور سے جمیز کے استعارے انوکھے
 اور مختصر نہیں ہوتے، وہ رمزی اور تخیلی ہوتے ہیں۔ ان میں ایک فرازی سبک
 پن پایا جاتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا لکھنے والا اپنے استعاروں سے
 خود بھی لطف اندوز ہو رہا ہے اور ان کے اسراف سے بھی واقف ہے جمیز
 کے استعاروں میں نہایت سنجیدہ شاعرانہ تخیل اور مزاح کا وہی میل ملتا ہے
 جو میل ویل، مارک ٹوین اور فاکسز کی تحریروں کی خصوصیت ہے۔ ان فن
 کاروں کے پیرایہ بیان ایک دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ ان کی
 پہچان میں کوئی غلطی ممکن نہیں لیکن یہ سب کے سب سنجیدہ اور پیچیدہ مزاح

کے بہت شائق ہیں۔ یہاں ہم ہمیں چراغ کا ایک اقتباس پیش کرتے ہیں۔
 ہیمنز رالف ٹوشے کے نظریات امیر طنز کے مصنوعی انداز کا ذکر کر رہا ہے
 ٹوشے کی یہ بوٹ ازابیل کی سمجھ سے باہر ہے۔ وہ خود بے حد مخلص اور سنجیدہ
 انسان ہے لہذا ٹوشے کے مصنوعی ٹھٹھول کو معیوب سمجھتی ہے۔ وہ ٹوشے کی داخلی
 بے بسی اور مایوسی کو بھانپ جاتی ہے۔ اُسے اس ذہنی طور پر علیل انسان
 کی حالت پر افسوس ہوتا ہے۔ وہ حقیقی "رالف ٹوشے کو دیکھنا چاہتی ہے،
 لیکن وہ اپنے سوانگ کی اہمیت ان لفظوں میں بیان کرتا ہے۔

"میں اپنے پائیں کمرے میں بچنیوں کا طائفہ رکھتا ہوں۔ اُسے
 حکم ہے کہ برابر باجے بجاتا رہے۔ ایک لمحے کے لئے بھی
 نہ رُکے۔ اس کے دو فائدے ہیں۔ باہر کی آواز میرے گھر
 میں نہیں پہنچ پاتی اور دنیا یہ سمجھتی ہے کہ میرے گھر کے اندر
 ناچ ہو رہا ہے۔" اور یہ واقعہ ہے کہ جب بھی کوئی رالف
 کے گھر کے قریب سے گزرتا تو اُسے موسیقی رقص کی آوازیں
 سنائی دیتیں۔ والٹنز کے زندہ نغمے ہوا میں تیرتے رہتے۔
 ازابیل اس مسلسل نغمہ نوازی سے کبھی کبھی چڑچڑا جاتی۔ وہ

اس پائین کمرے میں سے ہو کر گزرنا چاہتی۔۔۔۔۔
 جیہڑ نے جو یہ استعارہ استعمال کیا ہے تو اب اُسے ترک کرنا اُس کے پس کی
 بات نہیں :-

”اور رالف ٹوش کے مکان کے اندرونی حصوں میں داخل ہونا
 چاہتی۔ رالف نے اُسے یقین دلایا تھا کہ یہ حصے تاریک اور
 سنسان ہیں لیکن اُسے اس سے بحث نہ تھی۔ وہ تو انہیں جھاڑ
 بھار کر اور چیزوں کو سلیقے سے رکھ کر بہت خوش ہوتی۔ وہ
 رالف کی اس حرکت کو اخلاق مہان نوازی سے گرمی ہوئی
 بات سمجھتی تھی کہ اُس نے ازابیل کو اپنے گھر کے اندر داخل
 ہونے نہیں دیا۔“

گھر کے اندر داخل ہونے اور نکلنے کا تصور، مختلف قسم کے مکانات کا
 فرق، یہ سوال کہ گھر قید خانہ ہے یا آزادی اور تکمیل آرزو کا مقام، یہ ہے
 ہمیں چراغ کے استعاروں کا لب لباب۔ ناول کی کہانی بھی جس میں ازابیل
 امریکی گھر کی سکونت ترک کر کے یعنی ایک مخصوص طرز زندگی کو ترک کر کے ایک
 یورپی گھر میں رہنے لگتی ہے، رمزیہ انداز لئے ہوئے ہے۔ بظاہر وہ اس

مسکن کی تبدیلی کو ایک فرار سمجھتی ہے۔ ذہن اور جسم کو شل کر دینے والی قید کی
 زندگی سے ایک زیادہ بھرپور، آزاد اور معنی خیز زندگی میں فرار لیکن یہ حقیقت
 آسانی سے نظر آجاتی ہے کہ گو جیمز اپنی ہیروئن کو بے حد پسند کرتا ہے لیکن
 وہ اُس میں اُلٹی کھوپڑی کی وہ آئیڈیلزم بھی داخل کرنا چاہتا تھا جس کی مکمل نقوش
 گری اُس نے بعد میں اپنے ناول "بوسٹن کے باسی" میں کی (ازاہیل کے بال
 کاٹے ہیں۔ اُس کی آنکھیں بھڑری ہیں۔ اُس میں جوانی کا دلکش اُبال کوٹ کوٹ
 کر بھرا ہے۔ اُس میں زندگی سے لطف اندوز ہونے کی خواہش بھی موجود ہے۔
 اس کے باوجود اُس میں ایک ایسی قید کو قبول کرنے کی مہلک صلاحیت بھی
 ہے جو اُس قید سے بھی بدتر ہے جس سے وہ بھاگی ہے۔ جس گھر میں وہ گلبرٹ
 اسمنڈ کی بیوی بن کر رہتی ہے وہ ایک ایسا قید خانہ ہے جس کا اُس نے
 کبھی تصور بھی نہ کیا تھا۔

ازاہیل کو ہم پہلی بار اُس وقت دیکھتے ہیں جب وہ اپنی تمام دل کشیوں
 اور پر خلوص اداؤں کے ساتھ گارڈن کورٹ کے لان پر سے گزر رہی ہوتی
 ہے۔ یہ تو شے کا برطانوی محل ہے جو اُس کی ریاست میں واقع ہے۔ وہ
 اپنے رشتے کے بھائی رالف، اُس کے والد اور لارڈ واربرٹن سے ملتی ہے

تب فلم کے فلیش بیک کی مانند جیمز ہمیں ازابیل کے بچپن اور نوجوانی کی زندگی سے جلدی جلدی روشناس کراتا ہے۔ ہم اُسے اُس کے آبائی گھر میں جو اَلْبَنی رنویارک کا مضافاتی شہر، میں واقع ہے مسرتوشے سے گفتگو کرتے دیکھتے ہیں اور جب مسرتوشے ازابیل کو اپنے ہمراہ یورپ لے جانے کا وعدہ کرتی ہیں تو وہ بہت خوش ہوتی ہے،

”فلورنس کی سیر! اس کے لئے تو آپ جو کہیں میں کر سکتی ہوں۔“
 اس سنان اور تار بیک گھر کی تنہائی سے وہ تنگ آچکی ہے۔ چنانچہ یورپ کے سفر کو وہ اس گھر سے نجات کا ذریعہ سمجھتی ہے۔ لیکن اب کہ فرار ممکن ہے ازابیل کہتی ہے کہ وہ نہ تو اس گھر سے نفرت کرتی ہے اور نہ اپنے بچپن کے حالات سے۔ حالانکہ مسرتوشے اس مکان کو ”سخت بوڑھا“ کہہ کر رد کر دیتی ہیں۔ ازابیل کہتی ہے،

”مجھے ایسی جگہیں پسند ہیں جہاں واقعات پیش آئے ہوں۔ جہاں ہمارے لوناک ہی کہوں نہ ہوں۔ اس گھر میں بہت سے لوگوں نے دم توڑا ہے۔ یہ گھر زندگی سے بھرا رہا ہے۔“

اور مسرتوشے کے اس سوال کے جواب میں کہ ”کیا دم توڑنے کو تم

زندگی سے بھرا ہونا کہتی ہو، ازابیل کہتی ہے،

”میرا مطلب ہے کہ تجربوں سے بھر پور۔ لوگوں کے جذبات اور غموں سے بھر پور۔ فقط غم ہی نہیں بچپن میں تو میں اس گھر میں بہت خوش رہی ہوں“ اس کے باوجود ازابیل کو البنی میں بھر پور زندگی گزارنے کے امکانات بہت کم نظر آتے ہیں۔ جیمز نے اس لڑکی کی لوبہوائی کی تصویر کھینچی ہے اس سے یہی پتہ چلتا ہے کہ البنی کے اس گھر میں ازابیل نے خوشی اور غم کے مناظر نہیں دیکھے ہیں بلکہ اس کی تاریک اور زندھی ہوئی فضا میں اُس نے فقط کتابیں پڑھی ہیں اور خیالوں کے رنگین محل بنائے ہیں۔ اُس نے ایسی زندگی بسر کی ہے جو حقیقت سے بالکل دور تھی۔ ازابیل ایک کمرے میں جو لائبریری سے پرے واقع تھا رہتی تھی۔ اسے ”دفتر“ کہتے تھے۔ وہیں بیٹھ کر وہ کتابیں پڑھتی اور طرح طرح کے خواب دیکھتی رہتی۔

اس گھر کی پراسرار اداسی کا بڑا سبب یہ تھا کہ اس میں اب ایک ایسے دروازے سے داخل ہوا جاتا تھا جو پہلے استعمال نہ ہوتا تھا۔ اس کی چٹینیاں ایسی تھیں کہ ازابیل جیسی نازک لڑکی کے لئے ان کا کھولنا ناممکن تھا۔ وہ جانتی تھی کہ اس سنان اور خاموش عمارت کا دروازہ سڑک پر کھلتا ہے۔ اگر

کھڑکیوں اور روشن دالوں پر سبز رنگ کا کاغذ نہ چڑھا ہوتا تو وہ سڑک اور ٹری
کا نظارہ بھی کر سکتی۔ لیکن اُسے باہر جھانکنے کی کوئی خواہش نہ تھی۔ کیونکہ یہ
تاک جھانک اُس کے اس نشریے کے خلاف ہوتی کہ سڑک کے اُس پار
کوئی عجوبہ اور بن دیکھی دنیا آباد ہے اور یہ دنیا ازابیل کے لحظہ بہ لحظہ بدلتے
ہوئے طفلانہ تخیل کے مطابق کبھی مسرت کی دنیا ہوتی اور کبھی ہیبت کی۔

مسرتوشے اس سے ملنے آتی ہیں تو وہ اسی کمرے میں بیٹھی ہے۔

اب وہ ایک جوان عورت ہے اور اس تاریخی سہ پہر میں بچوں کی طرح خیالی
محل نہیں بنا رہی ہے بلکہ جرمن فلسفہ کی تاریخ کا مطالعہ کر رہی ہے۔ اُس
کی تعلیم کسی قاعدے اور ضابطے کے مطابق نہیں ہوئی ہے۔ اس کے باوجود
ازابیل جذبات اور خیالات کی دنیا میں داخل ہونے کے لئے آمادہ ہے
لیکن البنی کا گھر اس طرز زندگی کی علامت نہیں بن سکتا، جو جذبات کی گہرائیوں
اور تجربے کی بوقلمونیوں سے بھرپور ہو۔ البتہ توشے کا قدیم محل تو یہ خدمت
انجام دے سکتا ہے۔ چنانچہ انگلستان میں وارد ہونے پر اُس کا تعارف
اسی محل سے ہوتا ہے :-

"ماموں کا محل ایک تصویر ممتی جس نے حقیقت کا روپ اختیار

کہہ دیا تھا۔ اس محل کی نفاستیں ازابیل کی نظروں سے پوشیدہ
 نہ رہیں۔ گارڈن کورٹ سے امارت کی شان نکلتی تھی۔ وہ
 ہر لحاظ سے مکمل تھا۔ یہ ایک نئی دنیا تھی جس نے ازابیل
 کے جذباتی تقاضوں کو پورا کر دیا۔ گہرے گہرے موکھے اور
 عجیب و غریب جھروکے اور دیپچیاں، سیاہ چوبی تختوں پر
 خاموش روشنی کی چھوٹ، باہر کی گہری ہریالی جو ہر لمحے اندر
 جھانکتی نظر آتی تھی، منظم خلوت کا احساس، ایسی جگہ جہاں
 شور ایک خوش گوار حادثہ ہوتا، جہاں قدموں کی آواز فرش
 ہی میں جذب ہو جاتی تھی۔ یہاں کی نرم اور دبیز ہوا میں
 تصادم کے ذرے آپس میں ملنے نہ پاتے تھے اور گفتگو
 میں تلخی اور تیزی کا نشان نہ ملتا تھا۔

اس گھر کی کھڑکیوں کے شیشوں پر کاغذ نہیں لگا ہے۔ یہاں دنیا سے
 الگ ٹھکانہ رہ کر ایک گوشے میں پڑے رہنے کی ضرورت نہیں ہے اس
 کے برعکس "باہر کی ہریالی ہر لمحے اندر جھانکتی نظر آتی تھی۔ اور باغ گھر کا اتنا
 ہی اہم حصہ ہے جتنا اندر کے مگرے۔ اسی باغ میں ازابیل نے گارڈ

واربرٹن اور کمپس پر گڈ وڈ کی زبان سے شادی کے پیغام سنے اور مسترد
کئے۔ چنانچہ باغ اُس عام استعارے کا ایک جُز ہے جو ہیروئن کی حسیت
کی نمائندگی کرتا ہے۔

”وہ ہر وقت اپنے آپ کو بہتر بنانے کے منصوبے بناتی
رہتی، تکمیل کی آرزو کرتی اور اصلاح حال کا بغور مطالعہ کرتی
اُس کی فطرت میں ایک گلستانی خصوصیت پائی جاتی تھی
شائخوں کی خوشبو اور گنگناہٹ، درختوں کے سایہ اور گوشے
اور مناظر کی وسعت۔ وہ اپنے نہاں خانہ مول میں جھانکنے
کو کھلی ہوئی ایک مشق سے تعبیر کرتی۔ اُس کا خیال تھا کہ
اپنے رُوح کے خلوت کدے کی سیر ایک بے ضرر فعل ہے
جب کہ واپسی میں اُس کی گود پھولوں سے بھری ہوتی تھی۔“

ایک ناول کے لئے جس میں معصومیت کی شکست کا حال بیان کیا

گیا ہو یہی مناسب تھا کہ اس الم ناکی کا عکس ہیروئن کے ذہن پر استعارے
کی شکل میں ڈالا جائے اور اُس استعارے میں باغ اور محل کی حیثیت مرکزی
ہو۔ باغ علامت ہے ازابل کی معصومیت اور بھولے پن کی اور محل علامت

ہے اس تہذیب کی جس نے اپنی معصومیت کھودی ہے البتہ دانائی، نیکی اور
 بددیانتی حاصل کر لی ہے۔ اس لحاظ سے ازابیل فقط جارج ایلیٹ کی بیٹیوں
 — ہٹی سوویل، میگ ٹولیور، روزا منڈولسی، گونڈولن ماریتھ — ہی
 سے مشابہ نہیں ہے رہزی جیمز نے اپنے دیباچے میں ازابیل کا مقابلہ انہی
 سے کیا ہے، اور نہ وہ شیکسپیر کی ہیروئن پورٹیا ہی سے ملتی جلتی ہے بلکہ وہ
 شیکسپیر کی مضبوط ارادوں والی ہیروئن روزا لنڈ اور بھولی بھالی میرانڈا سے
 بھی مشابہ ہے۔ ان کی دلکشی کا راز یہ ہے کہ وہ حقیقی ہیں۔ وہ زندگی سے
 چند مخصوص تقاضے کرتی ہیں لیکن اس کے ساتھ وہ رومانوی شخصیتیں بھی ہیں جیمز
 کی نظر میں تو اکی معصومیت بھی تھی۔ چنانچہ جس وقت ازابیل اپنا سفر شروع کرتی
 ہے تو جیمز جان ملن کی زبان میں کہتا ہے کہ "دنیا اس کے قدموں پر تھی۔ وہ
 جو چاہتی کر سکتی تھی"۔

ہمیں چراغ کے ۴۲ ویں باب میں رہزی جیمز کا فن اپنے عروج پر ہے
 وہ فن جسے میں نے رومان اور ناول کے مرکب سے تعبیر کیا ہے۔ جیمز خود
 مانتا ہے کہ یہ کتاب کا سب سے اچھا ٹکڑا ہے لیکن یہ میرے عام منصوبے
 کا فقط ایک خوبصورت نمونہ ہے۔ اس باب میں جیمز "حقیقت اور خیال"

"عمل اور واہمہ" کے دائرے کو مکمل کرنے میں پوری طرح کامیاب ہے۔ یہاں کہانی کا "حقیقت پن" بھی اُجاگر ہو جاتا ہے اور رومان کا حسن و نثر بھی البتہ جمیز رومان کے روایتی ہتکنڈوں سے کام نہیں لیتا۔

(از ایل اب آسمند کی بیوی بن چکی ہے۔ شام کا وقت ہے اور وہ آسمند کے ڈرائنگ روم میں آتش دان کے پاس بیٹھی ہے۔ آسمند کے بارے میں وہ اب تک جس فریب میں مبتلا تھی اُس کا طلسم ٹوٹ چکا ہے اور وہ اپنے شوہر کے کردار سے پہلی بار واقف ہوتی ہے۔ جس حال میں وہ کھنسی ہے اُس کی اصل نوعیت بھی اب اُس پر آشکارا ہو چکی ہے۔ یہاں ہمزی جمیز کے سامنے یہ مسئلہ درپیش ہے کہ قصہ کس طرح بیان کیا جائے کہ "ایک غیر معمولی سوچنے والی چوکسی" کے علاوہ کوئی واقعہ پیش نہ آئے بلکہ اس میں عمل اور مہم کا سا اضطراب موجود ہو۔ از ایل کی مہموں کو ڈرامے میں کس طرح بدلا جائے حالانکہ اُس کے تجربے بہت ہلکے پھلکے تھے۔ کس طرح کم سے کم تناؤ اور بوجھ سے زیادہ سے زیادہ شدت پیدا کی جائے۔ حقیقت اور واہمہ کا دائرہ از ایل کے ہلکے پھلکے تجربوں اور تذکروں سے مکمل نہ ہو گا۔ بلکہ از ایل نے ان کو بس طرح محسوس کیا ہے اُس کا تذکرہ کر

کے ان محسوسات کے بغیر اُس کے تجربے بیکار ہیں۔ اس باب میں گونپا ہر واقعات پیش نہیں آتے لیکن یہ باب اس طرح لکھا گیا ہے کہ "بیس حادثات بھی بیان کئے جاتے تب بھی وہ تاثر نہ پیدا ہوتا۔" اس میں حادثات کی گرامر می بھی ہے اور نقش گری کا اختصار بھی۔ رات بجیک چکی ہے، آگ بجھتی جا رہی ہے لیکن ازابیل آتش دان کے قریب بدستور بیٹھی ہے۔ گویا اُنہی حقیقت نے اُس پر کوئی طلسم کر دیا ہے۔ وہ سب کچھ دیکھتی اور جانتی ہے مگر اپنی جگہ سے حرکت نہیں کرتی۔ اُس کی یہ منجھد بینائی بڑی دلچسپ بن جاتی ہے گویا اُس نے کسی تفریق کو پہچان لیا ہے۔

ازابیل کے ذہن میں صداقت کا ایک حقیقی تصور ابھرتا ہے۔ قریب کی نقاب اٹھ چکی ہے۔ اُسے اپنی ذات اور اپنے حالات کا "الم ناک شعور" ہو چکا ہے لیکن یہ شعور تصویروں کے رُوپ میں ابھرتا ہے۔ یہ تصویریں میلوڈرامائی بھی ہیں اور المیہ بھی۔ اُس کی رُوح پر ہیبت کے بھوت منڈلانے لگے۔ وہ اُس کے تخیل پر اُسی سرعت سے یلغار کرتے جس سرعت سے ذہن اُن کے لئے جگہ بناتا۔ ہیبت کا ایک بھوت تو وہ نمودت بھی تو اُس نے اپنے شوہر کی بنائی تھی۔ یہ صورت ہمیں مائع خوردان کے سرد مہر اور خود غرض بدعاشوں

کی یاد دلاتی ہے (رُپاچی فی یا چینگ ورخت) وہ سوچتی ہے کہ اس کا جسم
 چیز کو چھو دیتا ہے وہ مرجھا جاتی ہے۔ جس چیز کو نگاہ اٹھا کر دیکھ لیتا ہے
 وہ ازابل کے لئے بیکار ہو جاتی ہے۔ گویا ساری بدی اُس کی آنکھوں میں
 جذب ہو گئی تھی۔ گویا اُس کی ذات کو کا جھونکا تھی اور اُس کی رغبت موت
 کا پیغام۔

ازابل سوچتی ہے کہ وہ تو اپنے شوہر کے ہمراہ مسرت کی شاہراہ پر
 سفر کو نکلی تھی۔ اُس نے پہلا قدم نہایت پاکیزہ اعتماد کے ساتھ اٹھایا تھا
 لیکن اچانک زندگی کا وہ وسیع و عریض منظر ایک تنگ و تاریک اندھی گلی
 میں بدل گیا اور اُس کے آگے ایک اونچی دیوار کھڑی ہے۔ وہ آدمی جس
 نے اُس کی زندگی کو شکنجے میں کس کر اتنا تنگ کر دیا ہے اور جو تاریکی کا جانور
 ہے روشنی میں نمودار ہوتا ہے۔ اُس نے اب تک اس شخص کی نصف فطرت
 کو دیکھا تھا، جس طرح کوئی چاند کی تھالی کو اُس وقت دیکھے جب اُس پر زمین
 کا سایہ پڑ رہا ہو۔ آج اُس نے پورا چاند دیکھا، آج اُس نے پورا انسان
 دیکھا۔

لیکن ازابل کی اس معرفت اور شناخت کا پورا تاثر مکان اور باغ

کے استعاروں سے نہایت مناسب طور پر واضح کیا گیا ہے۔ البنی کے زمانہ قیام کی عزت گزینی اور طفلانہ نواقصیت سے اُسے نجات ضرور مل گئی ہے لیکن اُس نے معصومیت اور تجربے کا وہ لطیف امتزاج کھودیا ہے جس کی علامت گارڈن کورٹ تھا کیونکہ یہ چیزیں ازابل کو داناں مل سکتی تھیں۔ اُس کی نظریں اس شادی نے اُسے ایک دوسرے مکان کا مکین بنا دیا ہے۔

تب سے وہ اسی مکان کی چار دیواری میں قید ہے۔ یہ چار دیواری اُسے زندگی بھر گھیرے رہے گی۔ وہ مکان تاریکی کا مسکن تھا، گونگے پن کا مسکن تھا، گھٹن کا مسکن تھا۔ اسمنڈ کا حسین دماغ اس مکان کو نہ روشنی دے سکتا تھا نہ تازہ ہوا۔ اسمنڈ کا حسین دماغ تو دراصل ایک اوپن کھڑکی سے جھانکتا تھا اور اُس پر ہنستا تھا۔

اور اس طرح ازابل کو معلوم ہوتا ہے کہ

”اسمنڈ کی تہذیب نوازی، ہوشیاری، خوش اخلاقی، خوش طبیعتی سداست وروانی اور زندگی سے آگہی کی تہ میں اُس کی خود چھٹی

یوں پوشیدہ تھی جیسے چھوٹوں کے تختے میں سانپ۔

ازاہیل کی نوجوان معصومیت اور نیک فیتی بڑی طرح پامال اور بدنام ہوئی۔ وہ ایک نہایت پُر شوکت لیکن گھناؤنی سازش کا شکار ہوئی۔ اُس نے جس بھرپور زندگی کا خواب دیکھا تھا، اُس کا کوئی امکان باقی نہ رہا چنانچہ ہمیں اُس کا وہ اعلان یاد آتا ہے جو اُس نے ابتدا ہی میں لارڈ واربرٹن کے سامنے کیا تھا کہ "میں اپنی تقدیر سے نہیں بچ سکتی۔" وہ تقدیر جس کے بارے میں ازاہیل کا خیال تھا کہ شاید زندگی کا کوئی صلہ بھی دے۔ اُس کا شوق تو بہت بلند تھا لیکن وہ یہ ضرور سمجھتی تھی کہ تقدیر اُسے اُن عام موقعوں اور خطروں سے مستثنیٰ نہیں کرے گی جو عام لوگوں کی قسمت میں لکھے ہوئے ہیں۔ یہ شک اُسے آگہی بھی نصیب ہوئی اور دکھ بھی لیکن بے حد بھیاناک قسم کے۔ یہ بد قسمتی اُس کی انسانی صلاحیتوں کو بیدار نہیں کر سکتی تھی۔ حالانکہ اُس کا خیال تھا کہ آگہی اور دکھ کا نتیجہ یہی ہوتا ہے۔ اب اُس کی زندگی میں دست کشی اور ادائیگی فرض کے علاوہ کچھ باقی نہ تھا۔ کتاب کے خاتمے پر جب ہم ازاہیل سے رخصت ہوتے ہیں تو وہ ہمیں ہسٹرپرن کی برادری کی ایک عورت دکھائی دیتی ہے۔

لیکن فرق یہ ہے کہ ہسٹری بن کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ
 دکھی کیوں ہے۔۔۔ راتنی اخلاق اُسے ایک جذباتی گناہ کی سزا دیتا ہے
 لیکن ازابیل تو بالکل کنوڑی تھی۔ اُس نے تو کوئی اخلاقی گناہ نہیں کیا تھا جس
 کا خمیازہ اُسے بھگتنا پڑا۔ مگر ہم اُس کی ساری تکلیفوں کے لئے ایک وجہ
 جواز ضرور تلاش کرتے ہیں۔ ورنہ ہمیں ہنرمیں سمیز کو اس مجرم کا تصور وار ٹھہرانا
 پڑے گا کہ اُس نے اخلاقی پیچیدگی کی آڑ میں مظلوم معصومیت کا ایک میلو ڈرامہ
 ہمارے سر منڈھ دیا۔ ایک ایسا قہقہہ لکھا جو بے معنی سفاکی اور الم ناکی سے
 مملو تھا۔

کیا شو سمیز کا رویہ بھی ازابیل کی طرف منتہانہ تھا؟ سمیز اپنی ہیروئن کی
 امریکی راست بازی اور اخلاقی برستگی کی بڑی قدر کرتا ہے لیکن وہ اُس پر
 دیدہ دلیری اور گستاخی کا الزام بھی دھرتا ہے اور اگر ازابیل کی شخصیت اتنی
 دلاویز اور دلکش نہ ہوتی تو اُس کی یہ خصلتیں ناقابل برداشت ہو جاتیں۔ سمیز
 اُس کی تربیت کو بھی اچھی نظروں سے نہیں دیکھتا اور نہ اُس کے باپ کو
 پسند کرتا ہے۔ اُس کا باپ بڑے بد سلیقہ قسم کا جہاں گرد امریکی تھا۔ اور
 سمیز اس قسم کے بنجاروں کو بالکل عزیز نہیں رکھتا۔ سمیز اپنے دیباچے میں لکھتا

ہے کہ ازابیل کو تقدیر کا مذاق اڑانا سکھا یا گیا تھا اور یہ چیز تقدیر کا مقابلہ
 کرنے کی بہ نسبت کم درست ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ جیمز اپنی بیورٹن
 سے نفسیاتی طور پر وابستہ ہے جس کی وجہ سے وہ اس کی نسوانی جارحیت سے
 ڈرتا ہے اور اپنے آپ کو تسکین دینے اور محفوظ سمجھنے کی خاطر وہ ازابیل کو
 جنسی طور پر ٹھنڈے جذبات کی عورت ثابت کرنا چاہتا ہے اور بالآخر
 اس کی تقدیر کا ستیاناس کر دیتا ہے۔ پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ باقی رہ جاتی
 ہے کہ وہ ازابیل کو بے حد چاہتا ہے اور اس سے بڑی ہمدردی رکھتا ہے
 یوں بھی ازابیل ایک ایسی مکمل مخلوق کا کردار ہے جو مصنف کی پسند اور ناپسند
 سے بالکل بے نیاز ہو کر اپنی آزاد زندگی گزارتی ہے۔

کبھی کبھی جی چاہتا ہے کہ کاش ازابیل آرچر فاختہ کے بازو کی ہیر و من کیٹ
 رائے یا *THE SPOILS OF FOUNTAIN* کی ہیر و من فلیڈا وچ کی مانند
 ہوتی۔ یہ وہ لڑکیاں ہیں جن کے اوتھائے ذات میں جنس کا عنصر بھی ملتا ہے۔
 لیکن اپنی بے حدودی ہوئی جنسیت کے باوجود ازابیل ہنری جیمز کے کرداروں
 میں سب سے پیچیدہ، سب سے بہتر ترشی ہوئی اور سب سے زیادہ دلکش
 کردار ہے۔ لہذا ہماری یہ رائے غلط ہوگی کہ ازابیل کا کردار فقط ایک مظلوم

معصومیت کا کردار ہے۔ اُس میں شعور و آگہی، جذبہ اور تخیل کی اتنی قوتیں
 اور عملی حیثیتیں موجود ہیں — وہ ناقص ہے — کہ اُس کی تقدیر کو لامحالہ
 طور پر اُس کی شخصیت کا لازمی نتیجہ ہونا چاہئے۔ اگر وہ فتح یا ہلاکت کے
 موزوں نہیں سمجھی جاتی تو اس طریقہ پر نہیں جس طریقہ سے ہنری جیمز کی دوسری
 منظوم معصومیتیں ناموزوں سمجھی جاتی ہیں۔ مثلاً واشنگٹن سکوائر کی کچھڑیں سلو پرچو
 گھریلو اور ڈرپوک ہے یا منیری کیا جانتی تھی۔ میں منیری یا *THE TURN OF*
THE SCREW میں مائیلز اور فلورا جو بچیاں ہیں یا فاختہ کے بازو کی ملی تھیل
 جو دق سے دم توڑ رہی ہے۔ ازابیل کی ناموزونیت کی وجہ عظیم المیہ ادب
 کے دوسرے ہیروؤں اور ہیروئنوں کی مانند ہے — حقیقت کو دیکھنے
 سے انکار، آگہی کی تیسخ جس کی وجہ سے اُس کی زندگی اُن خود تخریبی اور داخلی
 حرکات کے رحم و کرم پر ہوتی ہے جو اُس پر غلبہ پانے کی کوشش کرتے
 رہتے ہیں۔

ازابیل حقیقت کو اس طرح دیکھتی ہے جیسے کوئی رومانس دیکھے ازابیل ✓
 خود بڑی رومان پسند لڑکی ہے۔ وہ بڑے اونچے اونچے رنگین خواب دیکھتی
 ہے جن کی تکمیل ناممکن ہے۔ ایک حقیقت میں یارو اتنی رومان پسند لڑکی

لارڈ واربٹن کو ضرور قبول کر لیتی کیونکہ وہ نہایت عمدہ انسان ہے۔ بھڑکتا
 مندا اور شریف بھی ہے اور لارڈ ہے لیکن ازابیل کا مطلع فطرتاً ہی بلند ہے کہ وہ
 لارڈ واربٹن سے شادی کر کے اپنے آئیڈیل کو حاصل نہیں کر سکتی جاس کے
 ذاتی رومان میں محبوبات بھی شامل ہیں، جو اُسے ایسی آرزوؤں پر اکساتے ہیں
 جو کسی انگریز شریف زادے سے شادی کے روایتی رومان سے پوری
 نہیں ہوتیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کہتی ہے کہ لارڈ واربٹن سے شادی کرنے
 کے معنی اپنی تقدیر سے بھاگنے کے ہیں۔

”میں غم سے نہیں بچ سکتی۔ غم سے شادی کرنے کے معنی اس
 سے بچنے کی کوشش کرنے کے ہیں۔“

لارڈ واربٹن سے شادی زندگی سے علیحدگی کے ہیں۔ اُن موقعوں
 اور خطروں سے بچنے کے ہیں جن سے عام لوگوں کو سابقہ پڑتا ہے۔ لارڈ
 واربٹن اس کے جواب میں کہتا ہے، جو بالآخر یہ ثابت ہوتی ہے،
 ”میں تمہیں زندگی سے بری الذمہ ہونے کا تحفہ نہیں پیش کر رہا
 ہوں اور نہ خطروں اور موقعوں سے بچنے کا۔“

ازابیل کی اصل فطرت کو وہ خوب سمجھا ہے،

"میں نے آج تک ایسا کوئی انسان نہیں دیکھا جو چیزوں کا

فیصلہ اس قسم کے نظریاتی اسباب کی بنا پر کرتا ہو۔"

اُس کا نظریہ یہ ہے کہ لارڈ واربورٹن "اوصاف و اختیارات کا ایک

مجموعہ ہے۔ لیکن یہ غلط نظریہ تھا۔ وہ بے شک ایک موروثی نواب ہے

لہذا اپنے رتبہ کے رسوم و فرائض کا پابند۔ مگر وہ اپنے آپ کو فقط ایک مخلص

انسان کے طور پر پیش کرتا ہے نہ کہ بطور ایک لارڈ کے۔ وہ تو اُس سے محبت

کرتا ہے اور اُس کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ لارڈ واربورٹن کو رد کرنے کا اصل

سبب یہ نہیں ہے کہ وہ نواب تھا اور ازابیل کی جمہوریت پسندی اُس کو

برداشت نہ کر سکتی تھی۔ — دراصل وہ اُس کی لارڈ صاحبی کو پسند کرتی

تھی۔ — البتہ وہ اپنی بیورٹن روحانیت کے جوش میں آکر لارڈ واربورٹن

کو مسترد کر دیتی ہے۔ وہ زندگی کی جسمانی اور سماجی حقیقتوں سے بھاگتی ہے)

اُس کی دلیل یہ ہے کہ لارڈ واربورٹن اُس کو زندگی سے مستثنیٰ کر دیں گے لیکن

اوصاف و اختیارات کا مجموعہ ہونا۔ — حالانکہ لارڈ واربورٹن ایسا نہ تھا

— اس سے تو کہیں بہتر ہے کہ انسان گلبرٹ آسمنڈ کی مانند فرسودہ اور

بے جان ذائقوں اور ذوقوں کا مجموعہ ہو۔ مگر ازابیل گلبرٹ آسمنڈ کی اصل حقیقت

سے بہت بعد از وقت آگاہ ہوتی ہے۔

پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ اسمنڈ جس روپ میں دنیا کے سامنے آتا ہے از ایل اٹس روپ کو پسند کر لیتی ہے۔ اس کا جواب بہت مشکل ہے۔ از ایل چیزوں کو عام آدمیوں کی نظر سے نہیں دیکھتی جو ہر چیز کو اپنے ذاتی مفاد یا اغراض کے پیمانے میں ناپتے ہیں اور نہ اس کا زاویہ نگاہ دنیاوی رومان کا ہے جہاں ایک غریب لڑکی ایک دولت مند لارڈ سے شادی کر لیتی ہے بلکہ اس کا اندازِ نظر ایک ایسا رومانی اندازِ نظر ہے جس میں امریکہ کی ضمیر پرستی اور ماورا بیت کی روایت رچی ہوئی ہے۔ از ایل "ذات" کے امریکی رومان کی ہم نوا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ ذات کی تکمیل یا تو اپنی خلوت نشین شخصیت کی سالمیت میں ہوتی ہے یا پھر کم و بیش تجربے سے ماورا کسی ایسی سطح پر ہوتی ہے جہاں خیر و شر کے متضادم عناصر علامتی مجرورات بن جاتے ہیں۔ وہ اپنی تقدیر کو ایک روحانی میلوڈرامے سے تعبیر کرتی ہے۔ حقیقت پر اس کی گرفت ڈھیلی ہے اور اس کی تجربے کی آرزو میں تضاد ہے۔ وہ لارڈ واربرٹن کو بظاہر اس وجہ سے مسترد کر دیتی ہے کہ اُسے ڈر ہے کہ کہیں اس سے شادی کر کے وہ زندگی سے مستثنیٰ نہ ہو جائے۔ لیکن رالف ٹوشے جو بسا اوقات خود مصنف

کے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی اس عجیب و غریب رشتہ دار سے ایک ایسی بات منوالیتا ہے جو اُس کی ضد ہے۔ دونوں میں لارڈ واربرٹن کے بارے میں دیر تک گفتگو ہوتی ہے اور اس طویل مکالمے کے اختتام پر رالف کہتا ہے، "تم تجربے کے پیالے کا ہر قطرہ پی جانا چاہتی ہو" اور ازابیل جواب دیتی ہے کہ "نہیں! میں تو تجربے کے پیالے کو ہاتھ سے چھونا بھی نہیں چاہتی اُس میں تو زہر ملا ہوا ہے۔ میں تو صرف اس کو دیکھنا چاہتی ہوں۔" اس پر رالف ایک ایسا فقرہ کہتا ہے جس سے ازابیل اور اسمنڈ کے رشتے کی گریبان نمایاں ہو جاتی ہیں۔ "تم صرف دیکھنا چاہتی ہو محسوس کرنا نہیں چاہتیں۔"

رالف نے ازابیل کا بہت **دست** تجزیہ کیا ہے۔ ایک خشک و غیر جذبہ باقی بے تکلفی اور زندگی کو دور سے دیکھنے کی بیمار آرزو، ازابیل کے کردار کے حقیقی رجحانات یہی ہیں۔ یہ رجحانات اتنے قوی ہیں کہ جب اسمنڈ اُسے بتاتا ہے کہ "انسان اپنی زندگی کو کس طرح ایک فنی شہ پارہ بنا سکتا ہے تو وہ اسمنڈ کے فلسفہ کو قبول کر لیتی ہے اور یہ بھی نہیں سوچتی کہ اس فلسفہ کی تہ میں کتنی انسان دشمنی پوشیدہ ہے اور اس کی جمالیات کتنی تخریبی ہے۔ اُسے اپنے شوہر کی خیانت کا علم اُس وقت ہوتا ہے جب پانی سر سے اُونچا ہو

چلتا ہے اور تب وہ دیکھتی ہے کہ آسمند کو دراصل اپنی بیوی کی دولت سے
 دلچسپی ہے۔ اور وہ ازابیل کو بھی اپنے گھر کے دوسرے نوادر کی مانند ایک
 فن پارہ سمجھتا ہے اور تب وہ اس ذہنی طور پر بیمار انسان کے بیمار ارادے
 کی نہ تک پہنچتی ہے۔ وہ اپنی لڑکی کی تعلیم و تربیت بھی اسی مقصد سے کرنا
 چاہتا ہے کہ وہ بھی "ایک فن پارہ" بن جائے۔ آسمند اپنی بیٹی پینیری کی
 تعلیم کا منصوبہ بنا رہا ہے۔ ازابیل سنتی ہے اور محسوس کرتی ہے کہ یہ آدمی
 اپنی بیٹی کے نرم و نازک اعصاب سے بھی نظریاتی بیماریاں چلتا ہے۔ اس
 طرح ازابیل جو لارڈ واربرٹن کو نظریاتی اسباب کی بنا پر رد کرتی ہے، اُس
 مسخ شدہ ضمیر پرستی سے آگاہ ہو جاتی ہے جسے "مختورن" ناقابل معافی گناہ
 سے تعبیر کرتا تھا۔ گناہ کی نوعیت ایک ہی ہے خواہ دوسروں کو احمق بنانے
 کے محرکات جمالیاتی ہوں یا مختورن کے چیلنگ درخت یا امتحان برانڈ کی
 مانند نیم سائنسی ہوں۔

ازابیل کے رومان ذات کا تقاضہ یہ ہے کہ تکمیل ذات مجردات کی
 اعلیٰ سطح پر ہو۔ چنانچہ رالف توشے کی اس تنبیہ کے باوجود کہ آسمند "ایک
 فرسودہ اور بے جان پرستارہ جمال ہے۔" ازابیل آسمند کو تکمیل حیات کا سرشار

کاہن۔ محافظ اور شہید سمجھنے لگتی ہے۔ وہ اس بات کو ماننے کے لئے
 تیار نہیں ہے کہ کسی شخص کی زندگی کے عام حالات کا تعلق اس کی ذات سے
 ہوتا ہے۔ وہ یہ تو سوج ہی نہیں سکتی کہ ذات اور شاید زندگی کے درمیان
 کوئی منطقی رشتہ ہے۔ انیسویں باب میں مدام مارلے اور ازابیل کے درمیان
 اس موضوع پر دلچسپ بحث ہوتی ہے۔ وہ اس مونچھوں والے نوجوان
 کے بارے میں گفتگو کر رہی ہیں جو کسی نہ کسی طرح ہر نوجوان لڑکی کی زندگی میں
 ضرور نمودار ہوتا ہے۔ مدام مارلے ازابیل سے پوچھتی ہے کہ تمہارے مونچھوں والے
 نوجوان کے پاس "پہاڑ پر محل ہے؟" یا نیو یارک کی ۴۰ ویں سڑک پر وہ اینٹ
 کے گندے مکان میں رہتا ہے۔ اور جب ازابیل کہتی ہے کہ "مجھے اس کے
 گھر کی کوئی پروا نہیں ہے وہ محل میں رہتا ہو یا جھونپڑے میں۔ تو مدام مارلے
 جواب دیتی ہے کہ "تم بڑی بھونڈی ہو۔" اور سلسلہ کلام جاری رکھتے ہوئے
 کہتی ہے :-

"دنیا میں بے تعلق یا مجرّم مرد اور عورت قسم کی کوئی چیز نہیں ہے
 ہم میں ہر شخص لوازمات و متعلقات کے کسی نہ کسی مجموعے
 سے بنا ہے۔ ہم اپنی ذات کو کیا کہہ کر پکاریں؟ اس کی ابتدا

کہاں سے ہوتی ہے۔ اُس کی انتہا کہاں ہے۔ وہ ہمارے
 تمام مملوکات میں جاری و ساری ہے۔ میں جانتی ہوں کہ میری
 ذات کا بہت بڑا حصہ اُن کپڑوں میں ہے جو میں پہننے کے
 لئے چنتی ہوں۔ میں "چیزوں" کا بڑا استرام کرتی ہوں۔ ذات کا
 اظہار ہی عین ذات ہے۔ انسان کا مکان، اُس کا فرنیچر، اُس
 کے کپڑے، کتابیں جو وہ پڑھتا ہے۔ دوست جن کے حلقے
 میں وہ رہتا ہے۔ یہ سب کے سب اُس کی ذات کا اظہار
 ہیں۔"

یہ دنیاوی دانش مندی از اہل کی نظر میں بے حد دنیاوی ہے لیکن اس
 میں وہ دانش مندی کا شائبہ تک نہیں دیکھتی۔ میں تم سے اتفاق نہیں کرتی، بلکہ
 میرا نظریہ بالکل اس کے برعکس ہے۔ شاید میں اس کا اظہار نہ کر سکوں مگر میں اتنا
 ضرور جانتی ہوں کہ کوئی دوسری شے اس کا اظہار نہیں کر سکتی۔ میری مملوکات میں
 سے کوئی شے میری ذات کا پیمانہ نہیں ہے بلکہ اس کے برعکس ہر شے ایک
 دیوار ہے ایک حد ہے۔ اپنے آپ کو اکتیاد سے افضل سمجھ کر اور دوسروں
 کی رائے سے قطعاً بے نیاز ہو کر اپنی ذات کی تکمیل کرنا، یہ ہے از اہل کی نظر

میں آسمند کا کارنامہ۔ حالانکہ جب ازابل کی آنکھیں کھلتی ہیں تو اُس پر حقیقت
 منکشف ہوتی ہے کہ آسمند تو عام انسانوں سے کہیں زیادہ اہم اشیاء کا
 غلام ہے اور ہر وقت اسی فکر میں مبتلا رہتا ہے کہ دوسرے اس بارے
 میں کیا سوچتے ہیں۔ اُس نے سوچا تھا، اس آدمی میں بڑی شان بے نیازی
 اور استغناء پائی جاتی ہے۔ وہ بڑا آزاد طبع ہے لیکن بے نیازی تو اُسے چھو
 کر بھی نہ لگی تھی۔ اُس نے آج تک کوئی ایسا انسان نہیں دیکھا تھا جو دوسروں
 کی رائے کے بارے میں اتنا سوچتا ہو۔

وہ اخلاقی دنیا جس میں ازابل اور آسمند برابر کے حصہ دار ہیں۔ ایسی
 دنیا جس میں لارڈ واربرٹن کا بالکل گزر نہیں — ایمرسن کی تہذیب ذات کی
 دنیا ہے۔ ازابل آرچر کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ اُس میں رومانی تخیل
 موجود تھا لیکن جب اس تخیل کو لارڈ واربرٹن کی سی پیچیدہ انسانی شخصیت
 سے واسطہ پڑتا ہے تو وہ اس کو فقط "اوصاف اور اختیارات کا مجموعہ"
 کہہ کر مسترد کر دیتی ہے۔ اس کا رومانی مزاج انسانی اعمال کو اس وقت تک
 کوئی اہمیت دینے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا جب تک کہ یہ اعمال زندگی
 کے عام حالات سے مستثنی نہ ہو۔ حالانکہ ایک حقیقی ناول نویس عام حالات

ہی میں معنی خیز اور اہم اعمال کی جڑیں تلاش کرتا ہے۔ چنانچہ ہنری جیمز ازابیل
 کے رومانوی نقطہ نظر کو ناول نویس کے نقطہ نظر سے ملا دیتا ہے۔ THE
 BLITHEDALE ROMANCES کی مانند ہمیں چراغ ہمیں پر داسے میں
 بھی رومان کی حدود کا سراغ ملتا ہے۔ مگر ملاحظہ کرن یہ اعتراف کر لیتا ہے کہ
 وہ سچا ناول نگار نہیں ہو سکتا اور ناول نگار کے تخیل کو رومان نویس کے تخیل کا
 تابع بنا دیتا ہے۔ اس کے برعکس ہنری جیمز ناول نگار کے تخیل کی فوقیت پر
 اصرار کرتا ہے۔ وہ رومان کو بحیثیت دنیا کے ایک اخلاقی نظریے کے
 مسترد کر دیتا ہے۔ لیکن وہ رومان کی دلکشی کو استعاروں اور اپنی ہیروئن کی
 دلگیری کے ذریعہ ناول کی روح میں جذب کر لیتا ہے۔ اس طرح وہ ناول
 کے تقاضوں کو بھی پورا کرتا ہے اور ناول کو رومان کی شعریت سے بھی
 سزا دیتا ہے۔ جیمز کے ناولوں میں رومان کی ہمیں فقط ایک جھلک نظر آتی
 ہے۔ وہ بھی اس وقت جب رومان ناول کے گھنے جنگل میں غائب ہونے
 لگتا ہے۔ اس لئے اس کا تعاقب فضول ہے۔ جیمز مکتورن یا میل ویل کی
 مانند رومان نویس نہیں ہے بلکہ سو فی صدی ناول نگار ہے۔
 یہ درست ہے کہ جیمز انگریز ناول نگاروں کے برعکس رومان کے

ادبی سٹوک سے گہری دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ مانا کہ اُسے جنگلوں کی سرخساری
 فضا سے کوئی دلچسپی نہیں لیکن اُس میں میلو ڈرامے کا عنصر بہت نمایاں ہے پھر
 بھی اُس کے کسی قصے کا اختتام ہیبت و دہشت پر نہیں ہوتا۔ جو میلو ڈرامے
 کے تناؤ سے پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً اُس کے آخری زمانے کا ایک مختصر ناول
 ”دوسرا گھر ہے۔“ اس ناول کے پہلے دو تہائی حصے میں ایک ”اچھی“ عورت اور
 ایک ”بُری“ عورت کی ٹکڑ دھانی جاتی ہے۔ محبت کی ناکامی اور پھر انتقام
 کا قصہ ہے اور بُری عورت ایک چھوٹی بچی کو پانی میں ڈبو دیتی ہے۔ لیکن یہ
 سنسنی خیز قصہ بھی آخر تک ”پہنچتے پہنچتے“ اپنی سنسنی کھو دیتا ہے۔ چنانچہ یہ انکشاف
 ہوتا ہے کہ یہ بد طینت عورت دراصل اتنی بد طینت نہیں ہے۔ اس میں بعض
 بڑی دلکش خوبیاں بھی ہیں۔ اُس نے قتل ضرور کیا ہے لیکن اس جرم میں کئی آدمی رادی
 یا غیر ارادی طور پر اُس کے شریک ہیں۔ کتاب کا نتیجہ کمزور اور غیر اطمینان بخش ہے
 لیکن جرم ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک سماجی طبقے کا، ایک مخصوص طرز زندگی کا جرم
 بن جاتا ہے اور سب لوگ اس پر پردہ ڈالتے نظر آتے ہیں۔ قصہ ایک اعلیٰ
 کی شکل اختیار کرنے لگتا ہے اور ہمارا ذہن اب سین کے ڈراموں کی مانند
 جن سے جمیز مٹاثر ہے۔ ایک سماجی مسئلہ کی طرف منتقل ہو جاتا

ہے اور وہ ہے سرمایہ دار طبقے کی بے ایمانی اور بددیانتی ————— مجرّد عمل،
 منہنی غیر تضادات، سماجی اور اخلاقی پیچیدگیوں سے آزادی جو میلو ڈرامے کی
 خصوصیتیں ہیں، دوسرے گھر میں ”بھی ملتی ہیں لیکن وہ کتاب کے انجام تک
 برقرار نہیں رہتیں بلکہ جیمز قصّے کے میلو ڈرامائی عناصر کو ناولی تصور میں جذب
 کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ڈکنس، کوئز اوڈ اور دوسرے انگریز ناول نگار میلو ڈرامے کا استعمال
 کرتے ہیں لیکن جیمز اپنے آخری ناولوں میں علامتی یا تمثیلی شاعری سے کام لیتا
 ہے۔ بالخصوص ”فائنٹ کے بازو“ اور ”طلائی پیالے“ میں۔ چنانچہ اس بات کو
 سمجھی نقاد تسلیم کرتے ہیں کہ یہ ناول شاعری سے زیادہ قریب ہیں۔ مثلاً
 شیفن سپنڈر نے ایک بار ”طلائی پیالے“ کو ایلپیٹ کی نظموں سے تشبیہ دی
 تھی۔ دوسروں کو ”فائنٹ کے بازو“ میں قربانی کی یہ بھی شاعری اور مرثیہ نگاری
 نظر آئی کیونکہ اس کا قصّہ ایک بے گناہ نوجوان عورت سے بے وفائی اور
 اس کی موت کا قصّہ ہے۔ جو ریسین (Racine) کی ”ای فگنیا“ اور ”شیکسپیر کے اوتھیلو“
 سے مشابہ ہے۔ جیمز کسی تمثیل کو ناول کے پیرائے میں بیان کرنے کا اہل نہیں
 ہے البتہ اس کے لئے یہ ممکن ہے کہ ناول کو تنہا کے پچھٹے دے کر

کمزور کر دے۔ کم سے کم فاختہ کے بازو کے مطالعے سے یہی تاثر قائم ہوتا
ہے۔ تمثیل ایک ٹھوس شکل اور معنویت اختیار کر لیتی ہے حالانکہ اس کو فقط
خیالات کی تاریخ کا ایک جز ہونا تھا۔ لیکن یہ دوسری بحث ہے۔



مارک ٹوین اور ناول

ہیکل بری فن

لوگ ہیکل بری فن کی 'ہیں' (۱۸۸۷ء) کو اس کی معنویت سے قطع نظر فقط زبان سے لطف اندوز ہونے کے لئے پڑھتے ہیں۔ اس کتاب کے الفاظ میں موسیقی ہے اور یہ موسیقی آخر تک برقرار رہتی ہے۔ اس کی زبان بالکل طبع زاد ہے۔ اس حقیقت کا انکشاف امریکی ادب کے انتہائی اہم انکشافات میں شامل ہے۔ چنانچہ ارنسٹ ہمنگ وے کا یہ مشہور اعلان کہ 'تمام جدید امریکی ادب مارک ٹوین کی فقط ایک تصنیف ہیکل بری فن کا مرہون منت ہے' بڑی حد تک ایک حقیقت کا اظہار ہے (حالانکہ یہ بات سو فی صد درست نہیں ہے) شیپن کرین، شرود وڈ اینڈرسن، سنیکر ٹوئیس، فاکنر اور خود ہمنگ وے جیسے ادیبوں

کی تحریروں میں ہمیں جہاں کہیں ایسا اسلوب ملتا ہے جس میں مقامی بول چال کی زبان کی روانی اور سادگی پائی جاتی ہو اور ضمنی الفاظ اور فقرہوں سے استعارہ کہتے ہوئے اپنا مدعا براہ راست بیان کرنے کا انداز جھلکتا ہو، تو ہم یہ سوچنے میں تخی بجانب ہوں گے کہ یہ زبان مارک ٹوین کی ہے۔

کوپر، میل ویل اور ہنری جیمز وغیرہ ایسی انگریزی لکھتے تھے جو ان کے عہد کی مخصوص رسموں کی پابند ہوتی تھی لیکن شیفن کریں، شرڈوڈ اینڈ سن، سنکیر لوئیس اور فاکس وغیرہ میں ہمیں یہ روایتی ادبی زبان نہیں ملتی۔ پہل بری فن کی زبان جنوب مغربی امریکہ کے دیہات کی بول چال کی زبان ہے۔ اس کے باوجود اس کا اپنا ایک نیا ادبی اسلوب ہے اور جیسا کہ ہمینگ وے کی تصنیفات سے واضح ہوتا ہے اس زبان میں پابندی رسوم کی بڑی صلاحیت بھی موجود ہے۔ یہ زبان ادبی اس وجہ سے ہے کہ اس کا دائرہ عمل بول چال سے بڑھ کر طویل قصوں کے تقاضوں کو بھی پورا کرتا ہے اور اسے تراش تراش کر اس لائق بنا دیا گیا ہے کہ ناول کے مقاصد بھی پورے ہو سکیں۔ چنانچہ وہ نقاد بھی جو پہل بری فن کے خاستے پر اعتراض کرتے ہیں، اس بات کے معترف ہیں کہ یہ کتاب ادبی اسلوب کا شاہکار ہے۔ اس کے ادبی ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ عام بول چال

کی زبان کے برعکس پہل بری فن کے مصنف کو روایتی انگریزی — بالخصوص
 انجیل اور شیکسپیر — کا احساس ہے حالانکہ وہ اس روایتی زبان سے
 گریز کرتا ہے۔ پہل بری فن کی زبان روایتی ادبی انگریزی کے آسیب کو
 اٹارنے کی خاطر ایک قسم کی مسرت آمیز جھاڑ چھونک ہے لیکن یہ جھاڑ پھونک
 ہی اُسے آسیب سے وابستہ بھی کر دیتی ہے۔ اس کتاب کا ادھانطف
 اسی اتار چڑھاؤ، اسی دُصوہ چھاؤں میں ہے جو مارک ٹوئن کی تحریر میں ملتی
 ہے۔ وہ روایتی اور ادبی انگریزی لکھتے لکھتے اچانک امریکہ کی بول چال
 کی زبان لکھنے لگتا ہے۔

ان دو مختلف اسلوبوں کا مسلسل رشتہ ہمیں اُن ٹکڑوں میں خاص طور سے
 صاف نظر آتا ہے جہاں مارک ٹوئن مضحکہ خیز نقالی یا مسخر کرنا چاہتا ہے۔ پہل
 بری فن کی زبان میں دریا کی سی روانی ہے۔ وہ بول بول آگے بڑھتی ہے، تو
 اُس کی بے چین طاقت اُس کے لئے نئے نئے سانچے بناتی جاتی ہے،

”ہم نے کہا کہ بانس اور لٹھے کے بیڑے سے بہتر کوئی مکان

نہیں۔ دوسرے مکان تو بڑے رُندھے رُندھے سے ہوتے

ہیں۔ اُن میں تو آدمی کا دم گھٹنے لگتا ہے مگر بیڑے میں آدمی

اپنے آپ کو نہایت آزاد محسوس کرتا ہے اور وہ آرام دہ

اور پرسکون بھی ہوتا ہے۔

اس کتاب کی شہرت اس کی حقیقت بیانی کی وجہ سے ہے۔ اور

اس کی زبان اظہار معنی میں پوری طرح کامیاب ہے۔ اسی وجہ سے جدید

امریکی ادب کے پیش رو کی حیثیت سے اس کتاب کا رتبہ بہت بلند ہے۔

مصنف اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ کب اشیا کی مکمل فہرست

دینی چاہئے اور کب ان تفصیلات سے احتراز کرنا چاہئے۔ مثلاً وہ اس

بیڑے کا ذکر کافی تفصیل سے کرتا ہے۔ وہ کس طرح بنایا گیا، کس طرح اسے

دریا میں بہایا گیا۔ کس طرح ہلک اور جم نے مل کر تھکنا پھینکا اور کس طرح

انہوں نے مچھلی بھونی اور کافی تیار کی۔ اس کے باوجود اس بیڑے کو کافی مبہم

رکھا گیا ہے اور تفصیلات سے پرہیز کیا گیا ہے۔ کیونکہ مصنف کو یہ دکھانا

منظور ہے کہ لوگ اس بیڑے کو مختلف نظروں سے دیکھتے ہیں اور اس کے

بارے میں ان کے احساسات بھی جدا جدا ہیں۔

ہکل بری فن کی عظمت اس کی راست گوئی اور بصیرت میں ہے۔

ہکل فن کتاب کا راوی، ہر شے کو اسی صفائی نظر اور غیر جذباتی انداز سے

دیکھتا ہے جس نظر سے وہ ایک معمولی چھڑی، پتھر کے ٹکڑے یا مچھلی کے کانٹے
 کو دیکھتا ہے۔ ہک دریا میں سفر کر رہا ہے۔ دوران سفر میں اُس کی آنکھیں
 ناقابل بیان تشدد اور سفاکی، مکاری اور فریب، گھناؤنے پن اور عظمت،
 حماقت اور دانائی، غرور اور انکسار، غرض ہر قسم کا منظر دیکھتی ہیں۔ مگر وہ ان
 مناظر کو جذباتی رنگ دیتے بغیر بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ لیکن اس غیر جذباتی
 نقاب کے پیچھے ہک کے چہرے پر اگر واقعی کوئی تاثر نہ ہوتا تو یہ حقیقت
 نگاری ہرگز کامیاب نہیں ہو سکتی تھی۔ درحقیقت ہک کے جذبات بہت
 قوی ہیں۔ اُس کی احتیاط و ضبط میں اس کی نازک حیات پوشیدہ ہے اور
 اُس کی ہمدردیاں اور اُس کی ناگواریاں نمایاں ہیں، مگر وہ ان واقعات کو
 بڑی مستقل مزاجی اور راست بازی سے بیان کرتا ہے اور اُس کے جذبات
 بالکل غفل انداز نہیں ہوتے۔ یہی قنات اور راست گوئی ہمیں شیخ کریم
 اور ہینگ دے جیسے ادیبوں میں بھی ملتی ہے۔ مگر یہ مصنف ایک تہذیب
 کے بنیادی حقائق کو بیان کرنے میں کبھی کامیاب نہیں ہوتے۔ چنانچہ جس
 وقت پروفیسر لائیکل ٹرننگ یہ کہتا ہے کہ "ہکل بری فن کی عظمت اُس کی
 راست گوئی کی طاقت میں پوشیدہ ہے۔ تو اُس کے ذہن میں یہی نکتہ

ہوتا ہے اور ٹی۔ ایس۔ ایلٹ بھی اسی معنی میں پاک کی "حقیقی دنیا کی
بصیرت" کا ثنا خواں ہے۔

مگر حقیقت کو صاف صاف دیکھنے کے معنی اس آگہی کے ہیں
کہ وہ نہ تو سہل و سادہ سی چیز ہے اور نہ اُس کے بارے میں کوئی حتمی پیش
گورئی کی جا سکتی۔ چنانچہ اس حقیقت کو خود مارک ٹوئن بھی تسلیم کرتا ہے۔
"حقیقت افسانے سے زیادہ حیرت انگیز ہوتی ہے مگر اس

کا سبب یہ ہے کہ افسانے کو امکانات کی حدود میں رہنا

پڑتا ہے لیکن حقیقت پر ایسی کوئی پابندی نہیں ہے۔"

اس کلمہ حکمت کی روشنی میں اگر ہم مکمل بری فن کا مطالعہ کریں، تو
معلوم ہوتا ہے کہ مارک ٹوئن کی سب سے عظیم تصنیف شاعرانہ بھی ہے
اور حقیقت پسندانہ بھی۔ کیونکہ صداقت کا ایک جز اُس میں ایسا ہے جس
کا تصور شاعری کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

مارک ٹوئن کے مذاہن میں ایک نقاد برنارڈ ڈی ووٹو ہے اُس
کو شاعرانہ قصوں کی بہت کم سمجھ ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ وہ
ادب کے حسن و ماہیت کا قائل ہی نہیں ہے۔ وہ اُن لوگوں میں سے ہے

جو ادب میں "منتھ" — "علامت" — "سطح معنی" قسم کی اصطلاحوں کو فضول سمجھتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ہیکل بری فن کے بارے میں لکھتا ہے کہ

"اس کتاب میں تمام سے زیادہ منتھ کے محاسن موجود ہیں یہ منتھ خود دریا ئے مسی سی پی ہے جس نے مارک ٹوئن کے تخیل پر اپنا تسلط قائم کر لیا ہے اور اس کتاب میں پر سچ منج کی ایک عظیم علامت بن جاتا ہے۔ اس طرح مارک ٹوئن کے شاہکار میں حقیقت نگاری، طنز و مزاح، مالی تھولی جی، تخیل اور انسان کا المناک شعور تہ در تہ موجود ہیں۔"

دریا ایک علامت ہے نیچر کی اور نیچر کے اندر خدا کی۔ میٹر ٹلنگ اور میٹرایلیٹ دونوں ہی کہتے ہیں کہ ہیکل فن میں دریا "دیوتا" ہے میٹر ٹلنگ تو ایک شاعر کے یہ اشعار بھی بطور سند پیش کرتے ہیں۔

"میں دیوتاؤں کے بارے میں زیادہ نہیں جانتا لیکن میرا خیال ہے کہ دریا ایک مضبوط دیوتا ہے، باوامی رنگ کا۔"

ہیکل فن کے ذہن میں دریا کے بکثرت شاعرانہ پیکر اور احساسات اُبھرتے

ہیں۔ دریا اس کے لئے ایک شاعرانہ علامت ہے جو موبی ڈک کی سفید وہیل سے مشابہ ہے۔ سفید وہیل کی مانند دریا میں بھی نیچرا اور خدا کی پیچیدہ اور متضاد خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ چنانچہ یہ دریا فقط تولیدی، فرحت بخش، طاقت افزا اور مقوی صحت طاقت نہیں ہے بلکہ مخوس، خبیث اور خطرناک طاقت بھی ہے۔

ہکل بری فن میں مستح کی دو شکلیں ملتی ہیں۔ روشناسی یعنی محرمی اور معرفت کے موضوع میں "اور پھر جھاڑ پھونک" کی رسموں میں۔ ہکل اپنی مہارت میں کبھی دریا سے دور چلا جاتا ہے اور کبھی دریا کی طرف واپس آ جاتا ہے۔ یہ قربت اور دوری بھی مذہبی رنگ لئے ہوئے ہے اور ہمیں ان رسموں کی یاد دلاتی ہے جو لڑکے کے ہانغ ہونے پر بعض پڑانی قوموں میں ادا کی جاتی ہیں۔ اس لحاظ سے مارک ٹوئن کی یہ تصنیف کو پیر کی "ہرن کا قاتل" سے ملتی جلتی ہے۔ حالانکہ مارک ٹوئن اس ناول کو سخت ناپسند کرتا تھا۔ اس میں ہمینگ ولے کی ہمارا زمانہ "اور فاکسز کی ریچھ" سے بھی مشابہت پائی جاتی ہے۔ لیکن درحقیقت ہکل بری فن میں یہ مستح بہت دھندلا دھندلا سا ہے، ایک مبہم چوکھٹے کی مانند۔ اور یہ خصوصیت سارے امریکی ادب کی ہے۔ اس ادب میں روح

کی حرکات کو مہتہ، مذہب اور ایسے کے روایتی انداز میں نہیں بیان کیا جاتا۔
 فقط ہرن کا قاتل "اور" یہ سمجھ "میں روشناسی کے ڈرامے کی تکمیل ہوتی ہے امریکی
 ناول کے اُن کرداروں میں بھی جو صورت مایا یا امکانات کے باعث
 "روشناسی" کے امیدوار بنتے نظر آتے ہیں، حالات و حادثات کے دباؤ
 سے عام طور پر بہت کم تغیر پیدا ہوتا ہے اور جب کوئی مصنف — جیسے
 "ولیری کاٹرکھ نشان" میں — اپنے کسی کردار کو نئی سروانگی نئی جرات
 اور زندگی کی نئی المناک آگہی وغیرہ سے مزین کرنے کی کوشش کرتا ہے تو یوں
 محسوس ہوتا ہے گویا وہ کوئی اخلاقی پند دے رہا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ
 وہ روشناسی کی رسم کو ڈرامائی انداز سے پیش کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔
 رسم روشناسی کے امریکی امیدوار ہمیں دو قسم کے ملتے ہیں۔ اول وہ جو ہماری جھیمز
 کے ناول "امریکن" کے کرستوفر نیوین کی مانند حساس، دھکی اور ذہین ہوتے ہوئے
 بھی قلب مابہیت اور الم ناک آگہی کے اہل نہیں ہوتے یا پھر ناک فن کی مانند
 اپنی الم ناک آگہی کے باعث حقیقی دنیا کو پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ کتاب کے
 دوران میں ناک فن میں کوئی اہم تبدیلی نہیں ہوتی۔ سوائے اس کے کہ جب وہ
 یہ غور کرتا ہے کہ ہم کے مجھ پر چند حقوق ہیں تو ایک ایسی اخلاقیقت اختیار کر

یلتا ہے جو معاشرے اور عہد کے رواج کے مطابق تو نہیں ہے البتہ انجیل کے
 نئے عہد نامے کے مطابق ہے۔ یہ ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن اس سے
 "روشناسی" متھ تو نہیں بن جاتی۔ ہمیں اس متھ کا فقط ایک مبہم سا چوکھٹا نظر
 آتا ہے اور نیچر میں خدا کے وجود کی تھوڑی سی شاعرانہ آگہی۔

ہکل بری فن میں "جھاڑ پھونک" کی افراط ہے۔ یہ جھاڑ پھونک ایک
 قسم کا سحر بن جاتی ہے۔ اس سے ہیبت اور تحیر کے جذبات برانگیختہ
 ہوتے ہیں۔ اسی ہیبت اور تحیر سے متھ پیدا ہوتی ہے۔ جم ہکل فن کو بالوں
 کے گولوں اور دوسری اشیاء کے سحر کے بارے میں بہت کچھ بتاتا ہے۔
 یہ وہ اشیاء ہیں جو جادوگر نیوں اور بھوتنیوں کو بھگانے میں کارآمد ہوتی ہیں اور
 ان سے کائنات کی خبیث طاقتوں کو ہموار کیا جاسکتا ہے۔ جم کی کہانیاں
 اور ان کے جادو منتر متھ کی معنویت کے لئے فضا تیار کرتے ہیں۔

اسی تو ہماقی سحر سے ملی جلی۔۔۔ لیکن اس کا کوئی تعلق متھ سے نہیں
 ہے۔۔۔ وہ ذہنی جھاڑ پھونک ہے جو تمسخر آمیز نقل کا سوانگ بھرتی
 ہے۔ ہکل فن اپنے آپ کو ٹام سو تیر کے رومانی تخیل سے اسی طرح آزاد
 کر لیتا ہے جس طرح سسائچو پائٹرا، ڈان کوئی ہوتی سے۔ وہ ایلی لین، گریجر فورڈ

کی قبرستانی رومانیٹ کا سراغ لگاتا ہے۔ اور پھر اس کی تسخراً میر نقل کرتا ہے۔ وہ گریٹر نجر فورڈ کے مکان کی دیواروں پر تصویریں بنی دیکھتا ہے اور ان کا ذکر ان لفظوں میں کرتا ہے۔

”بعض تصویریں رنگین کھربامٹی سے بنائی گئی تھیں۔ یہ نقوش اُس کی ایک بیٹی نے جواب مریچکی سے پندرہ برس کی عمر میں کھینچے تھے۔ دراصل اُس نے اپنی شکل بنائی تھی۔ یہ سیاہ رنگ کی تھیں اور فن نے اس سے پہلے اس قسم کی تصویریں نہیں دیکھی تھیں۔ ایک تصویر میں ایک عورت بنی ہوئی ہے جو باریک سا کانا لباس پہنے ہے۔ بغل کے قریب گونٹ لگی ہے اور آستین کے وسط میں کرم کٹے کی ساخت کا ابھار نظر آتا ہے۔ وہ سیاہ رنگ کا نقاب ڈالے ہوئے ہے اُس کے نازک نازک سے سفید ٹخنوں میں سیاہ رنگ کی پٹی بندھی ہے۔ اُس کی سلیپریں بھی سیاہ ہیں۔ وہ قبر کے پتھر پر داہنی کہنی کے بل جھکی ہوئی ہے۔ وہ مغموم دکھائی دیتی ہے۔ قبر کے اوپر بیدلہ زان کا ایک درخت ہے۔ اُس کا

دوسرا لاکھ نیچے لٹکا ہوا ہے۔ اس لاکھ میں وہ ایک سفید
 رومال لئے ہوئے ہے اور ایک جالی دار کیسہ اور تصویر
 کے نیچے لکھا ہے۔۔۔ "افسوس! میں تجھے کبھی نہ دیکھ
 سکوں گی۔"

روایتی مذہب کی لغویت کا ہزاروں طرح سے مذاق اڑایا گیا ہے
 لیکن سب سے دلچسپ وہ ٹکڑا ہے جس میں گر جاکھر کے اندر عبادت
 کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ عبادت کی یہ رسم اس خون خرابے سے ذرا پہلے ادا کی
 جاتی ہے جو شیپرڈ سن اور گرینبر فورڈ کے گھرانوں کے درمیان دوبارہ شروع
 ہوتا ہے۔

"اتوار کے دن ہم سب لوگ گر جاکھر گئے۔ یہ جگہ کوئی
 تین میل دور تھی اور ہم گھوڑوں پر گئے۔ مرد اپنی بندرتیں ساتھ
 لیتے گئے تھے۔ چنانچہ بعضوں نے اپنی بندرتوں کو گھٹنوں
 کے سہارے اپنے سامنے رکھ لیا اور بعضوں نے پاس
 کی دیوار سے ٹکا دیا۔ شیپرڈ سن کے گھر کے لوگوں نے بھی
 یہی کیا۔ وعظ میں وہی روز کی پٹی پٹائی باتیں دہرائی گئی تھیں

— بھائی چارہ، پڑوسی سے پیارا اور محبت کی باتیں۔

لیکن ہر شخص نے کہا کہ وعظ بہت اچھا تھا اور گھر جاتے ہوئے وہ اسی وعظ کی باتیں کرنے لگے اور انہوں نے ایسے ایسے نکتے نکالے کہ مجھے یقین ہو گیا کہ اس سے بھونڈا التوار میں نے کبھی نہیں گزارا تھا۔

اگر ڈمی، ایس، لارنس نے ہیکل بری فن سے دلچسپی لی ہوتی، تو ہمیں یقین ہے کہ وہ اس کتاب کی گہری، محضی اور متضاد جھاڑ پھونک کی جو یورپین تہذیب کی جھاڑ پھونک سے عبارت ہے، ضرور نشان دہی کرتا۔

مارک ٹوین سروانٹر سکاٹ کو پورا اور دوسرے مار پیٹ سے دلچسپی لینے والے ہندوستانی ناول نویسوں کا سمت و شمن تھا۔ اُس نے ان مصنفوں اور اُن کے مقلدوں کا خوب خوب مذاق اڑایا ہے۔ اپنی تصنیف — (ROUGHING IT) میں اُس نے کوپر کے "عالم جنگلیوں" کا موازدہ ایک گڈے اور بے کس و طول ہندوستانی قبیلے سے کیا ہے۔ اس کتاب کے ۱۵ ویں باب میں ناول کی اجتماعی ترتیب کا مضحکہ خیز خاکہ کھینچا گیا ہے۔ اس میں گاتھک ناولوں کی ہیبت ناکیاں بھی ہیں اور گریہ و زاری کے گھوٹلو

مناظر بھی۔ اور مارک ٹوین نے "دریائے مسی سی پی کی زندگی" میں سروالٹر
 سکاٹ پر الزام لگاتے ہوئے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اس شخص نے
 جنوبی ریاستوں کے باشندوں کے ذہنوں میں "رومانوی جرائم پسندی" کا
 زہر ہی نہیں بھرا بلکہ وہ خانہ جنگی کا باعث بھی بنا۔ مارک ٹوین سکاٹ کی
 "آئی ڈن ہو" کا موازنہ سروانٹیز کی "ڈان کوئی ہوتی" سے کرتا ہے۔ اور
 ڈان کوئی ہوتی کو آئی ڈن ہو پر ترجیح دیتے ہوئے لکھتا ہے،

"ڈان کوئی ہوتی نے لوگوں کے ذہنوں سے سورمائیت

کا وہ جھوٹا تصور نکال دیا جو قرون وسطیٰ کے بارے میں

مذمت سے چلا آتا تھا۔ اس کے برعکس سروالٹر سکاٹ نے

اس غلط تصور کو دوبارہ واپس لانے کی کوشش کی۔"

ہیکل بری فن کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ اس قسم کی حائقوں اور

دورِ غائبیوں کا پردہ چاک کرے۔

مارک ٹوین نے رومان کے غلط پیکر کے خلاف جو کچھ لکھا ہے،

اُس کا نقطہء عروج "کوئپر کے ادبی جرائم" ہیں۔ مارک ٹوین کے اس مشورے

کے بعد کہ قبیحے کے سردار کے نام چنگاچ گوک کا صحیح تلفظ شکاگو ہونا

چاہئے، کوئی شخص کو پر کے ناول ہرن کا قاتل کو غیر جانب داری سے
 نہیں پڑھ سکتا۔ لیکن اس سے قطع نظر مارک ٹوین کے اعتراضات — ہرن
 کا قاتل پر — بہت سنجیدہ ہیں۔ حالانکہ ان کا جواب خود ان اعتراضوں
 ہی میں مل جاتا ہے۔

”اس کتاب میں کوئی حدت نہیں ہے۔ اس میں کوئی ترتیب
 و تنظیم نہیں ہے۔ نہ سیاق و سباق کا لحاظ ہے نہ کوئی نتیجہ نکلتا
 ہے۔ اس میں زندگی سے کوئی مشابہت بھی نہیں ملتی، نہ
 حقیقت کا کوئی عکس ہے۔ نہ خون میں گرمی پیدا ہوتی ہے نہ
 سنسنی۔ کرداروں کا خاکہ بھی دھندلا دھندلا اور پیچیدہ ہے۔
 وہ اپنے قول اور فعل سے یہ ثابت کر دیتے ہیں کہ وہ اس
 قسم کے انسان نہیں ہیں جس قسم کے انسان مصنف کہتا ہے کہ
 وہ ہیں۔ اُس کا مزاج ملول ہے، اُس کی افسردگی مضحکہ خیز ہے
 اُس کے مکالمے — خدایا — وہ تو ناقابل بیان ہیں
 اُس کے محبت کے مناظر پر ابکاٹی آتی ہے۔ اُس کی زبان، سو
 وہ تو انگریزی زبان کی سب سے بڑی توہین ہے۔“

قصہ نویس کو، مارک ٹوئن کی رائے میں، جستجو و زوائد سے بچنا چاہئے۔۔۔۔۔ موزوں الفاظ استعمال کرنا چاہئیں نہ کہ اُن کے چچا زاد بھائیوں کو۔۔۔۔۔ اُن کا پیرایہ بیان سادہ اور براہِ راست ہونا چاہئے۔ اُن کے کرداروں کو "باتو فی میلو ڈرامائی ایکٹروں" کی طرح کرتب نہیں دکھانے چاہئیں بلکہ اُن کے عمل کو اس شخصیت کے مطابق ہونا چاہئے جو مصنف اُن کو بنشنا چاہتا ہے۔ اسی طرح اُن کی گفتگو کو بھی اُن کی شخصیت کے مطابق ہونا چاہئے نہ کہ نفٹی بمپو کی مانند ایک لمحے تو خطیبانہ اور پُر شوکت اور دوسرے لمحے بالکل دیہاتی اور گنوارو۔

مگر اس اعتراض سے مارک ٹوین کا مقصد رومان کی مخالفت اور حقیقت نگاری کی حمایت کرنا نہیں ہے بلکہ منفی زاویہ نظر کے باوجود مارک ٹوین یہ دکھانا چاہتا ہے کہ رومان فی الواقع کس طرح لکھا جانا چاہئے۔ وہ تو کوپر کو "رومانوی افسانے کی قلم رو میں ادبی فن کے جو اصول نافذ ہیں" اُن سے آگاہ کرنا چاہتا ہے۔ وہ حقیقت نگاری کی "ملقین بحیثیت حقیقت نگاری کے نہیں کر رہا ہے بلکہ اُس کا دعوئے ہے کہ رومان کے معجزاتی عناصر کو جذب کرنے کا واحد ذریعہ حقیقت

نگاری ہے۔ افسانے کا ایک بنیادی اصول یہ ہے کہ قصے کے افراد
 اپنے آپ کو امکان کی حدود میں رکھیں اور معجزات سے گریز کریں۔ اور
 اگر وہ معجزے کی کوشش بھی کریں۔ تو مصنف کو چاہئے کہ اس معجزہ نمائی
 کو اس طرح ترتیب دے کہ وہ ممکن اور معقول نظر آنے لگے۔
 رومان کے تخیل کے بارے میں مارک ٹوین کی جو رائے ہے،
 ہک فن اس سے متفق ہے۔ ٹام سوئیر کے دماغ میں رومان کی ٹیپ
 ٹاپ کا سودا سمایا ہوا ہے۔ جم لکڑی کی ایک کین میں قید ہے، لیکن ٹام
 بھلا یہ کیوں کر سوز سکتا ہے کہ اس کو ان مراسم اور لوازمات کے بغیر
 کر دیا جائے جو کتابوں میں لکھے ہوئے ہیں۔ حالانکہ ان کی تکمیل کے لئے
 پانی کی خندق ہونی چاہئے، سو رماؤں کے خاص قسم کے فوجی لباس اور
 اسلحہ جات ہونے چاہئیں، پڑا سرا خطوط اُسے چاہئیں اور تب بعض
 ناممکن الحصول آلہ جات کی مدد سے جم کو قید سے نجات ملنی چاہئے۔ مگر
 ٹام کو ان رسوم کی صحیح "اور" باقاعدہ "ادائیگی پر جو کتابوں میں درج ہیں،
 اتنا اصرار ہے کہ ہک فن بھی ان کے خوش نما اور دلچسپ ہونے کا اعتراف
 کرتا ہے لیکن بالآخر وہ تنگ کر چنٹا ہے۔ "مجھے ان باتوں کی ذرہ برابر

پر وائیں ہے۔

ہکل بری فن میں مارک ٹوئن کا تخیل جب شاعرانہ رنگ اختیار کرتا ہے تو مرغزار میلوڈرامہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ بیڑے کی زندگی ایسی ہی ہے۔ یہ پوری کتاب ایک مرغزاری داستان ہے جو سابق امریکہ کی سادہ زندگی کو بڑے پیارا اور حسرت سے یاد کرتی ہے۔ ہکل بری فن میں میلوڈرامے، سوانگ اور مسخر آمیز نقل کا رنگ بہت گہرا ہے۔ ٹیلی ایلیٹ کی کڑے دہشت ہے کہ ہکل فن کا انجام نہ تو بڑی بھڑی ہو سکتا تھا نہ خوش گوارہ کامیابی۔ اس کی زندگی کے تضادات بدستور باقی ہیں اور وہ اپنی پرانی ڈگر پر چل رہا ہے۔ یہ پیمروں کا اسی طرح جذبات سے مغلوب ہوئے بغیر مشاہدہ کرتا جائے گا اور اسودگی اور ہیبت کی دھوپ پھاؤں میں تجربے کرتا جائے گا۔

ہکل بری فن میں میلوڈرامے کا مظاہرہ فقط ان ناٹکی واقعات سے نہیں ہوتا جن میں تباہ شدہ جہاز "والٹر سکاٹ" کے بد معاش شامل ہیں، بلکہ شیلیپرڈ سن اور گریجورڈ کی قبیلہ واری جنگ کے سنسنی خیز تشدد سے ہوتا ہے۔ باگس کا قتل اور پاپ کا مقابلہ موت کے دیوتا سے اسی نوع کے واقعات ہیں۔ کالونی عقیدے کی رحس کے مطابق بارک ٹوئن کی تربیت

ہوئی تھی، روشنیوں اور تاریکیوں کا عکس ہمیں اُس کرک چمک اور طوفان میں ملتا ہے جو پرسکون دریا کے اوپر آسمان کی دستوں میں ہنگامہ برپا کئے ہوئے ہے۔ چنانچہ ہم کا یہ قول کہ ہاک کی نگرانی، روشنی اور تاریکی کے دو فرشتے کرتے ہیں، جمالیاتی حد تک صحیح نظر آتا ہے۔

اس میں قطعاً کوئی شبہ نہیں ہے کہ مارک ٹوین کا تخیل اُس کی شخصیت کے دورِ سخن اور اُس کے جذبات اور آراء کے تضاد سے بے حد متاثر ہوا تھا۔ وہ سنسور اٹھٹے باز بھی تھا اور مغموں سنکی بھی۔ رومان مزاج بھی تھا اور قنوطی جبری بھی۔ کھر دِرا مغربی دیہاتی بھی تھا اور شرافت کا امیدوار بھی۔ ریڈیکل جمہوریت پسند بھی تھا اور سٹیڈ رڈ آئیل کمپنی کے افسروں کا بار بھی ایک بے نیاز جنیس بھی تھا اور تاجروں کا سا ابن الوقت بھی اور ایک ایسا مصنف بھی، جو اپنے منقسم کردار کو جڑواں افراد کی شکل میں اُجاگر کرتا تھا اور لوگوں کو کرداروں کی شناخت میں غلطیاں کرنے پر بھی مجبور کرتا تھا۔ مارک ٹوین کے سبھی نقاد اُس کی دورِ مخی شخصیت کے بارے میں متضق ہیں۔ البتہ وان وک بروکس کی مانند بعضوں کا کہنا ہے کہ اُس کے داخلی تغذات نے اُس کی ادبی صلاحیتوں کو غارت کر دیا اور ڈی وڈو کی مانند بعضوں کی رائے

ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔ غالباً اُس کے تقاد یہ بھی تسلیم کریں گے کہ اُس کی ذہنی تربیت اور عادت دریا کے کنارے آباد ایک قصبائی زندگی سے ماخذ ہے کیونکہ اُس کا لوگپن اسی ماحول میں گزرا تھا۔

پوڈن ہڈ ولسن

ہر شخص جانتا ہے کہ "سہل بری فن دنیا کی عظیم کتابوں میں سے ہے۔" لیکن اس کتاب کے علاوہ اور دریا ئے مسی سی پی پر زندگی کے پہلے حصے سے قطع نظر مارک ٹوین نے اول درجے کی کوئی چیز نہیں لکھی۔ ناول کی ترقی میں اُس کی خدمات کا لحاظ کرتے ہوئے یہ حقیقت مجددہ نمایاں ہو جاتی ہے۔ ان دنوں ایک رجحان مارک ٹوین کی مبالغہ آمیز قدردانی کا ہے، بالخصوص اُن قاریوں میں جو ادب میں کسی قسم کی مشکل پسندی یا ابہام کی تاب نہیں لا سکتے۔ اس قسم کے قاری مارک ٹوین کی تعریف اس وجہ سے نہیں کرتے کہ انہیں مارک ٹوین کی تحریر میں بہت لطیف آتما ہے بلکہ اُن کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ میل ویل، ہنری جیمز اور فاکسز کی تحریروں میں اُن کے خیال کے مطابق جو غیر ضروری مرصع کاری ہوتی ہے اُس کے خلاف اور ان مصنفوں کے تخیلی تصور کے خلاف احتجاج کیا جائے۔ اس سے قطع نظر کہ یہ ادیب اس

نکتہ چینی کے مستحق ہیں یا نہیں۔ ان محرکات کی بنا پر مارک ٹوئن کو بانس پر چڑھانا بڑی افسوس ناک بات ہے۔ اکثر امریکنوں کے لئے امریکی ادیبوں کے بارے میں غیر جانب دار ہونا بہت مشکل ہوتا ہے اور مارک ٹوئن کے سلسلے میں تو یہ دشواری اور بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ ان کے بارے میں تو یہ بات بڑے اصرار سے اور بار بار کہی جاتی ہے کہ وہ سب سے زیادہ امریکی ادیب ہے۔

حال ہی میں پوڈن ہا پر دو مقالے لکھے گئے ہیں —
 ایک مقالہ ایف، آر، لیوس کا ہے اور دوسرا سیلی فیڈلر کا۔ دونوں مقالوں میں مختلف طریقے پر اس کتاب کی پُر زور نکات کی گئی ہے۔ مسٹر لیوس ادب کی اخلاقی خصوصیت کی تلاش میں رہے ہیں۔ چنانچہ انہیں پوڈن ہڈ کی "اخلاقی پس منظر کی پیچیدگی" سے بڑی دلچسپی ہے۔ مسٹر لیوس بڑے نکتہ سنج اور نکتہ رس ہیں۔ مگر پوڈن ہڈ میں اخلاقی پس منظر کی پیچیدگی کا سراغ لگاتے لگاتے وہ کتاب کی قصیدہ خوانی پر اتر آتے ہیں۔ اب شاید بہت دنوں تک کوئی نقاد پوڈن ہڈ کو ڈرامے کا نہایت مستین اور بے حد مہذب اخلاقی محور کہنے کی جرات نہ کر سکے گا۔ ایک ایسے کردار کی اس سے بڑی تعریف اور کیا

ہو سکتی ہے جو مہذب تو ضرور ہے لیکن تمام سویرہ جیسے لوگ ابتدا میں دیہاتی
دہریہ اور سنکی سمجھ کر حقارت سے دیکھتے تھے لیکن جواب اس کتاب
میں بڑا ہو کر امریکی قصبے کا ایک روایتی اور معزز شہری بن گیا ہے۔

فیڈلر کی رائے میں پوڈن ہڈو سن امریکی ادب کی سب سے غیر معمولی
کتاب "ہوتے ہوئے رہ گئی۔ ان کا دعویٰ ہے کہ یہ کتاب امریکہ کے نہایت
عقیدہ اخلاقی تضادات پر روشنی ڈالتی ہے۔ اس کے برعکس مسٹریوس کو بھی
کتاب بالکل "برطانوی" نظر آتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ "انگریز قاری کی
نگاہ میں مختورن اور جیمز کی نسبت مارک ٹوین کم غیر انگریز ہے۔" ہمارے
اس مطالعے میں جن جن ناولوں پر تبصرہ کیا گیا ہے وہ سب کسی نہ کسی پہلو سے
"اخلاقی پس منظر کی پیچیدگی" لئے ہوئے ہیں لیکن غیر معمولی بات یہ ہے کہ
پوڈن ہڈو سن میں اخلاقی پس منظر پیش منظر بن گیا ہے یعنی یہ اخلاقی پس منظر
ایک خاص عہد میں اور ایک خاص مقام پر لوگوں کے آداب اور اخلاق
میں اُجاگر ہوتا ہے۔

پوڈن ہڈو مارک ٹوین ہے لیکن مارک ٹوین کی وہ شخصیت جو
تمام سویرہ میں کار فرما ہے نہ کہ ایک فن میں۔ وہ قصباتی معاشرے کے

دانش و دروں، ہنگیوں اور دوسرے باغیوں کے جلوں کا سرغنہ ہے۔ یہ
 وہی جلوں ہے جس سے ہم اکثر امریکی قصوں میں بالخصوص بیسویں صدی کی
 دوسری دہائی میں دوچار ہوتے ہیں۔ دیہاتی دانشور مشروڈ اینڈرسن اور سنیکر
 لیوس کی تحریروں میں عام ملبا ہے بلکہ لیوس تو خود اسی ٹائپ کا دانشور تھا۔
 یہ بات نہایت اہم ہے کہ لوگ پوڈن ہڈ ولسن کو سلی سمجھ کر بڑی حقارت
 سے دیکھتے ہیں۔ وہ بھی سب سے الگ تھگ رہتا ہے اور شہر کے رسم
 و رواج وغیرہ کو خاطر میں نہیں لاتا۔ لیکن بالآخر وہ خود ہی یہ حقیقت واضح کر
 دیتا ہے کہ وہ مروجہ طریقوں کا مخالف نہیں ہے بلکہ وہ تو انہیں چیزوں کا
 خواب دیکھتا رہتا ہے اور تب انجام کار وہ ٹام سویٹر کی مانند اپنے من کی
 موبوں اور ترنگوں کو معاشرے کے منظور شدہ کاموں میں لاتا ہے۔ اُس
 کا خوش تدبیر دماغ، اُس کی طنز میں نگاہ اور انگلیوں کے نشاؤں کا مجموعہ آخر
 میں یہ انکشاف کرتے ہیں کہ ٹام ڈرسکال جس کو اب تک رئیس زادہ سمجھا
 جاتا تھا دراصل ایک دوغلی نسل کی غلام لڑکی رُخسانہ کا بیٹا ہے اور چیمبرز جس
 کو رُخسانہ کا بیٹا کہا جاتا تھا ڈرسکال خاندان کا حقیقی وارث ہے۔ شخصیتوں
 کی یہ گڈ مڈ ہو اٹالوی جڑواں لڑکوں کے وارد ہونے سے اور بھی بڑھ جاتی

ہے ہمیں کتاب کی اخلاقی پیچیدگیوں کی راہ دکھاتی ہے اور نسل تضاد کا بھوت
 سامنے اکھڑا ہوتا ہے۔ خود مارک ٹوئن تو اس تضاد کو بڑی دیانت داری
 اور بصیرت نظری سے دیکھتا ہے لیکن پوڈن ہڈ کے بارے میں یہ نہیں کہا
 جاسکتا کہ امریکی معاشرے میں رنگ و نسل کے امتیاز کی وجہ سے جو تضاد
 پایا جاتا ہے وہ اس کے مضمرات سے آگاہ ہے۔

ہیکل بری فن، پوڈن ہڈ ولسن سے نو سال پیشتر شائع ہوئی تھی۔ مگر
 دونوں کے مقابلے سے پوڈن ہڈ کے رموز و مطالب آسانی سے سمجھے جا
 سکتے ہیں۔ فیڈلر بجا طور پر پوڈن ہڈ ولسن کو ایک نثری تصنیف سے تعبیر
 کرتا ہے جس میں ہم "ہیکل بری فن کی شعری بلندیوں سے انزک ایک نیچی سطح
 پر چلتے ہیں۔ ہیک میں ہم جن سماجی حقیقتوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ وہ بھی پوڈن ہڈ
 میں ایک دوسرے انداز سے ہمیں متاثر کرتی ہیں۔" ہیکل بری فن انصاف
 اور بے انصافی کے بارے میں ہمارے جذبات کو بڑی شدت سے
 برانگیختہ کرتی ہے لیکن یہ جذبات نسبتاً مجرّد اور آفاقی جذبات ہیں۔ پوڈن
 ہڈ میں ہم قریب قریب ابتدا سے انتہا تک ایک چھوٹے سے قصبے ہی
 میں رہتے ہیں۔ چنانچہ اخلاقی مسائل کو وہیں کے لوگوں کے حرکات اور

عادات کے ذریعہ سے واضح کیا جاتا ہے۔ ہمیں اپنی لوگوں سے دلچسپی
 ہوتی ہے اور ہم سمجھتے ہیں کہ ان کی تقدیر سے ہمارا بھی کوئی رشتہ ہے۔ اگر
 ڈاسن کے اڈے پر حالات ناقابل برداشت ہو جائیں تو ہم دریا کی اہ
 جنوب کی سمت نہیں جا سکتے کیونکہ وہاں تو غلاموں کی حالت ڈاسن کے
 اڈے سے بھی زیادہ ناگفتہ بہ ہے۔ چنانچہ پورے وقت ہمیں یہی خیال رہتا
 ہے کہ جنوبی علاقہ ایک قسم کا جہنم ہے۔ وہ تو غلامی کی مستقل علامت ہے
 — سماجی غلامی کی، ذہنی غلامی کی، روحانی غلامی کی — آزادی
 اور غلامی کے تضاد کے بارے میں مارک ٹوئن کے تاثرات مسٹر فیلڈران
 لفظوں میں بیان کرتے ہیں :-

”خانہ جنگی مارک ٹوئن کی زندگی میں معصومیت اور تجربہ بچپن
 اور جوانی، مسرت اور درد کے درمیان وارثیت کا کام کرتی
 ہے لیکن سیاسی طور پر یہ خانہ جنگی بلاشبہ غلامی اور آزادی کے
 درمیان خط فاصل ہے۔ مارک ٹوئن دونوں میں سے کسی
 ایک پہلو کو بھی رد نہیں کر سکتا۔ وہ اپنی گم شدہ مسرت کی
 تلاش میں رہتا ہے۔ حالانکہ وہ جانتا ہے کہ یہ مسرت ایک

ایسے سماجی نظام کی پروردہ بھتی جو اس کے ملک کی عزت
پر سب سے بدنامدار خ تھا۔ اور وہ اس تضاد کو برداشت
کرتا رہتا ہے۔ ان حالات میں وہ بھی خواب دیکھ سکتا تھا
کہ غلامی کی دنیا میں ایک آزاد لڑکا بن کر رہے۔

تمام سوئیر میں اس تضاد پر پردہ ڈال دیا گیا ہے کیونکہ
مارک ٹوین اس میں ایک لڑکے کے حالات زندگی لکھ
رہا تھا۔ لیکن چک میں یہ تضاد پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔

یہ تضاد پوڈن ہڈولسن میں واقعی پارہ پارہ ہو جاتا ہے اور چونکہ
یہ تضاد امریکہ کی سماجی زندگی کا جوہر کہا جاتا ہے جس میں پارہ پارہ ہونے
کی خطرناک صلاحیت موجود ہے۔ اس لئے مارک ٹوین کی اس تصنیف سے
بیکل بری فن کے معنی ورموز پر نئی روشنی پڑتی ہے۔ بیکل بری فن کی بظاہر
آزاد اور کشادہ دنیا ہمیں ناپائدار اور ناقابل گرفت نظر آنے لگتی ہے کیونکہ
پوڈن ہڈ میں اس دنیا کی سیال اخلاقی زندگی، سماجی روایتوں اور اداروں سے
بندھ کر منجمد ہو جاتی ہے۔ بیکل بری فن کی سیال اخلاقی زندگی کا تصور اس
وقت تک بہت مشکل ہے جب تک کہ ہم یہ نہ جانیں کہ یہ خانہ جنگی سے

پیشتر کے اُن مقامات کے عوامی طریقوں کا عکس ہے جہاں مارک ٹوین رہتا تھا۔ چنانچہ ہک فن اپنا مواد، اپنا مذاق اور اپنی زبان عوامی قصوں اور گیتوں سے حاصل کرتا ہے۔ اس کے باوجود برنارڈ ڈی ولڈ کا یہ دعویٰ فقط جزوی طور پر درست ہے کہ مارک ٹوین کا فن اور فکر عبارت ہے ان لوک کہانیوں اور گیتوں سے جن کو اُس نے کتابی شکل دے دی ہے۔ اس کے برعکس مسٹر بیوس کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ مارک ٹوین میں عوامی ذہن "کارفرما تھا۔ لیکن اسی کے ساتھ "مغربی تہذیب کا دماغ" بھی موجود تھا۔

بیوس کا کہنا ہے کہ مارک ٹوین کی بہترین تحریریں پوری ایک زندگی کے تجربے کی تخلیق ہیں اور تجربہ بھی ایسا جس پر ایک مخلص روح اور نفس دماغ نے غور و فکر کیا ہو۔ بیوس کا خیال ہے کہ اپنی دوسری تحریروں میں بھی مارک ٹوین ہمیں ایک ذہین انسان کے طور پر اپیل کرتا ہے۔ مگر مارک ٹوین پر غور کرتے وقت زیادہ زور اُس کے عوامی تخیل پر ہی دینا پڑے گا۔ پوڈان ہڈ ولسن میں عوامی تصویروں کا وہ خزانہ کہاں ہے جس کی فراوانی ہک میں ملتی ہے مگر ہک کی مانند اس کتاب میں بھی مافی کے فلسفہ ثنویت کا ایک تخیلی تصور

ملتا ہے۔ اس کا رنگ مارک ٹوئن کے کاربونی عقیدے اور نسلی تضاد سے
اور بھی شوخ ہو جاتا ہے۔ مسٹر فیڈر لکھتے ہیں کہ

”ہوڈن ہڈ ولسن کے علامتی مطالب سفید اور سیاہ رنگ سے

ناگزیر طور پر وابستہ ہیں۔ ان مطالب کا رشتہ ادب اور عوامی

مذہب کی راہ سے اور عوامی ذہن کی گہرائیوں سے ہے

ہمارا شعور اور ہمارے عقائد خواہ کتنے ہی معقول اور روشن

خیال کیوں نہ ہوں، ہمارے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے

میں روشنی اور تاریکی کی ابتدائی علامت کا تضاد ضرور موجود

رہتا ہے۔ خود مارک ٹوئن اسی ناول میں لکھتا ہے کہ بارش

نے سنڈ لومی کی دھوئیں سے سیاہ سفیدی کو دھونے

کی بڑی ناکام کوشش کی۔ اس فقرے کی رمزیت واضح ہے

سیاہی داخلی شر کی خارجی نشانی ہے۔ نیگرو قوم جرم کا وہ

لباس پہنے ہوئے ہے جو ہمارے خیال میں سفید فاموں کا

تختہ مگر کیوں؟ یہ ایسا سوال ہے جو امریکہ کے سفید فاموں

کے پورے ادب میں گونجتا رہتا ہے اور اس کا جواب بہا

کو اور زیادہ پیچیدہ بنا دیتا ہے۔

پوڈن ہڈ جیسی کتاب کو جو پوشیدہ تضاد اور روشنی و تاریکی کی ابتدائی علامت کی تشریح کرتی ہے فنی اور اخلاقی اعتبار سے ناکام نہیں کہا جا سکتا۔ ہر ادبی تصنیف کے فنی اور اخلاقی عناصر کو الگ الگ کیا جا سکتا ہے چنانچہ پوڈن ہڈ میں بھی یہ عناصر صاف واضح ہو جاتے ہیں۔ لیکن جو چیز اس کتاب کو ایک عظیم ناول نہیں بننے دیتی، وہ یہ ہے کہ کردار اور ان کے باہمی رشتے اخلاقی عمل کے ہم پلہ نہیں ہیں۔ اداکاروں اور ان کی اداکاری کے درمیان چھوٹ پڑ گئی ہے اور یہ چھوٹ پوری کتاب میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلی ہوئی ہے۔ رومان میں تو خیر اس سے چنداں مضائقہ نہیں ہوتا لیکن ناول میں یہ ایک نقص ضرور ہے۔ کیونکہ ناول میں تو اخلاقی پس منظر کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کتاب کا المیہ عمل کوئی آہنگ اور پیکر اختیار کرنے سے عاجز رہتا ہے۔ اس کا مفہوم بھی پوری طرح متعین نہیں ہوتا۔ کتاب میں ایسا ایک کردار بھی نہیں جو بذات خود یا دوسرے کرداروں سے رشتہ جوڑ کر ناول کو نامیاتی زندگی بخش سکتا ہو۔ حتیٰ کہ کسی بھی یہ رول ادا نہیں کر سکتی۔ حالانکہ وہ بڑی جاندار ہستی ہے۔ وہ جو کچھ کہتی

ہے، کرتی ہے، محسوس کرتی ہے یا سوچتی ہے، اُس سے وہ ناول پر نہیں
 چھا جاتی حالانکہ بعض مناظر ایسے ہیں جن کو وہ ڈرامائی تاثر ضرور عطا کرتی ہے
 مثلاً غلے کے کوٹھے کا منظر جہاں وہ ٹام کو بڑی حقارت سے اُس کے حسب
 نسب کی اصل حقیقت سے آگاہ کر دیتی ہے۔ ولسن ایک طبع زاوٹاٹپ
 ہے مگر ہے ٹاٹپ۔ کیونکہ ہم کو اُس کے احساسات کا علم نہیں ہوتا اور نہ
 ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ وہ جو کچھ کرتا ہے کیوں کرتا ہے۔ عام پڑھنے والے
 کی نظر میں مارک ٹوین کا یہ ناول فن کی سرحدوں کو بس چھو لیتا ہے۔ اس
 میں آداب و اخلاق کی باتیں بکثرت ملتی ہیں لیکن زندگی کی رُوح کہیں کہیں
 جھلکتی ہے۔ مارک ٹوین کی تعلیم ادب، سائنس ناول نہیں ہے بلکہ ناول اور
 رومان کے درمیان کا سرحدی علاقہ ہے۔ یہاں بری فن اُس کا واحد کارنامہ
 ہے حالانکہ پوڈن ہڈ کا المیہ مکالمہ ہمارے دماغ میں ہمیشہ گونجتا رہے گا۔

آداب معاشرہ

ایک لحاظ سے تو فقط تمیز و آداب کے ناول ہی ناول کہلانے کے مستحق ہیں۔ اسی بات کو دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ حقیقت نگاری وہ بھی مفصل اور جامع چونکہ ہر ناول کا منصب ہے لہذا وہ کرداروں کے آداب و انداز کا تذکرہ کرنے پر مجبور ہے یعنی اُسے لوگوں کے تمام مخصوص رجحانات، طور طریقوں اور روایتی رد عمل کا احاطہ کرنا پڑے گا کیونکہ وہ ایک طبقے، ایک خاص عہد یا ایک خاص دبستانِ فکر یا دبستانِ عمل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ناول نویس کی حقیقت نگاری کا ایک بڑا حصہ انہی چیزوں پر مشتمل ہوگا خواہ وہ جین آئین کی طرح لکھتا ہو یا تھیوڈور ڈرائیڈز کی طرح۔

لیکن ہم ڈرائیمرز کو تمیز و آداب کا ناول نویس نہیں کہتے۔ "ایما"
 اور "پرائیڈ اینڈ پریجیڈس" کی مصنف جین آسٹن ممکن ہے کہ تمیز و آداب کی
 سب سے بڑی ناول نویس نہ ہو مگر وہ تمیز و آداب کی سب سے خالص
 ناول نویس ضرور ہے اور ہم اس کے ناولوں کو اس صنف کا مثالی نمونہ قرار
 دے سکتے ہیں۔ اس قسم کے ناول عام ناولوں سے اس لحاظ سے مختلف ہوتے
 ہیں کہ ان میں تمیز و آداب معاشرہ پر جان بوجھ کر خاص توجہ صرف کی جاتی ہے۔
 ان کا تعلق ایک مخصوص سماجی طبقے سے ہوتا ہے اور ان کے ہیجے اور طریقہ
 کار میں سیٹج کی کامیڈی سے مشابہت ملتی ہے لیکن سب سے اہم بات
 یہ ہے کہ مصنف کے قلم کردہ اخلاقی معیار معاشرتی ہوتے ہیں یا ان کی کوئی
 معاشرتی افادیت ہوتی ہے۔ ان قدروں کے مطابق افراد کے چال چلن میں
 اگر کوئی لغزش ہونے لگے یا وہ معیار سے گرنے لگیں تو ان خوابیوں کی اصلاح
 کر دی جاتی ہے (مثلاً جین آسٹن کی *PRIDE AND PREJUDICE*
 میں یا ہنری جیمز کی *THE AMBASSADOR* میں)۔ اگر کسی کردار میں یہ لغزشیں
 ناقابل اصلاح ہوں تو پھر اُسے تباہ کر دیا جاتا ہے یا معاشرے سے خارج
 (جیسے *THE GREAT GATSBY* یا جیمز کی *THE EUROPEANS*)

یا ایڈیٹرز و صارفین کی *THE AGE OF INNOCENCE* میں (بسا
 اوقات فیصلہ کا معیار کوئی مخصوص سماجی رواج یا روایت نہیں ہوتی بلکہ وہ
 روزمرہ کی دانائی ہوتی ہے جسے کامن سنس کہتے ہیں۔ بسا اوقات یہی کامن
 سنس ان ایڈیٹرز کی اصلاح کرتا نظر آئے گا جو ناقابل عمل ہیں اور اس وجہ سے
 سماجی نظام کی خامیوں اور مفاہمت پسندیوں سے میل نہیں کھاتے۔
 یورپ کے بعض عظیم ترین ناول نویس اسی مخصوص صنف کے ماہر گزشتے
 ہیں مثلاً سروانٹس، فیڈلنگ، تھان ہل، بالزک، ٹاسٹائی اور جین آسٹین۔ مگر امریکہ
 میں ہنری جیمز کے علاوہ تیز و آداب کے ناول نویس دوسرے اور تیسرے درجے
 کے فن کار تھے مثلاً ایڈیٹرز و صارفین، ایلس گلاسکو، ہریلز، جان او ہارا، سٹیکلر، یونس اور
 سکاٹ فز جبرالڈ میل ویل، ناخوین اور فاکس جیسے عظیم ناول نویس کبھی کبھار اس
 صنف میں بھی طبع آزمائی کرتے ہیں لیکن ان کا طبعی میلان اس طرف نہیں ہے اور
 وہ دیر تک اس انداز تحریر کو نباہ نہیں سکتے۔ چنانچہ ان کی تصنیفوں میں تیز و آداب
 کا مطالعہ نہیں بلکہ کوئی اور شے ہے جو ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔
 یورپ اور امریکہ کے درمیان اس فرق کے اسباب واضح ہیں۔ مثلاً
 جیسا کہ کوپر نے لکھا ہے امریکی معاشرے میں تیز و آداب جیسی کوئی شے ہی نہیں

جس کا مطالعہ کیا جائے کم سے کم یورپ کے مقابلے میں اور جو تمیز و آداب ہیں
 بھی وہ سب امریکیوں میں یکساں ہیں۔ یہ بات نہ تو کوپر کے زمانے میں حرف
 بہ حرف درست تھی اور نہ اب درست ہے۔ مگر فن کار تو تمیز و آداب میں
 بہت نمایاں تنوع چاہتا ہے اور یہ نمایاں تنوع امریکہ میں مفقود ہے۔ اس
 کے علاوہ امریکی لوگ — فن کار بھی — "سوسائٹی" کے تصور سے کوئی
 دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ اس کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ چنانچہ اکثر امریکی ادیب
 یہ تسلیم کرنے کے لئے آمادہ نہیں ہیں کہ سماجی روایتیں یا سماجی قوانین و ضوابط
 فرد کے لئے مفید ہوتے ہیں۔ ہنری جیمز "تمیز و آداب معاشرہ" کا عظیم ناول
 نویس ہے لیکن اس کی تحریروں میں بھی اخلاقی قدیں ذاتی اور وجدانی ہوتی ہیں۔
 ان کا انحصار روایت پر نہیں ہوتا بلکہ فطرت انسانی کی پیدائشی خوبیوں پر ہوتا ہے۔
 ان قدروں کے بعض محرکات سماجی ضرور ہوتے ہیں لیکن یہ بھی سماجی نظام سے
 ماخذ نہیں ہوتے۔ جیمز معاشرتی آبرو اور مروت کا ایک مبہم سا ایڈیل ضرور پیش
 کرتا ہے مگر وہ بھی نو پر میل ویل اور مادک ٹوئن وغیرہ کی مانند صداقت کے ذاتی
 اور انفرادی تصور ہی کو اخلاقی قدروں کا مخزج و منبع خیال کرتا ہے۔
 یورپ کے تمیز و آداب کے ناولوں میں ہمیشہ مختلف سماجی طبقوں

کے لوگوں کو آپس میں لڑا کر ایک تاثر پیدا کیا گیا ہے لیکن اس صنف کے امریکی ناولوں کے مصنف فقط درمیانہ طبقے کے افراد سے دلچسپی رکھتے ہیں اور یہ افراد اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ اُن کے آداب اور طور طریقے نچلے طبقے والوں سے مختلف نہیں ہیں۔ فقط کوپر کے نیویارک اور ویسٹ چسٹر یا قدیم نیو انگلینڈ اور قدیم جنوب میں یا مسز وھارٹن کے نیویارک میں اور ایلن گلاسگو کے رجینڈ میں یا شاید ایک آدھ اور مقامات پر عارضی طور سے ایسے سماجی حالات نمایاں ہوتے ہیں جن میں طبقات کا فرق اور اسی کے ساتھ اُن کے آداب و تمیز اور طور طریقوں کا فرق بخوبی واضح ہو جاتا ہے۔

مجموعی طور سے ہمارے امریکی ناول نویسوں کو سماجی آداب و تمیز سے نہیں بلکہ "مطلق و برتر قدروں کی شخصیتوں" سے دلچسپی رہی ہے روان وک بروکس ہنری جیمز کے کرداروں کو یہی لقب دیتا ہے۔ یہ شخصیتیں سماجی تعلقات کے ضوابط و قوانین سے بلند و بالا ہوتی ہیں۔ اگر اہل آب ایک بورڈ و قسمت آزما ہے اور ٹاربیگ ٹوٹ پونجیا ہے اور اشمائل نواب تو جہاز پیکوڈ کے سفر میں اس کے کوئی فرق نہیں آتا اور نہ کوئی مضائقہ ہے۔ یہ سماجی امتیازات کوئی اثر نہیں ڈالتے میل ویل، ٹانخورن اور اکثر و بیشتر امریکی ادیبوں کے کرداروں کو سمجھنے کا یہاں یہ

ہے کہ وہ دل کے کیسے ہیں اور یہ چیز ظاہر ہے کہ اُن کے آداب و تمیز کے
انداز سے نہیں منکشف ہو سکتی۔ اگر ہوگی تو بہت سطحی طریقہ پر۔ یہ ناول نویس ہم سے
یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ہم اُن کے کرداروں کو سماج سے ماخذ قدروں کے پہانے
میں نہ ناپیں بلکہ یہ دیکھیں کہ یہ کردار چالی چلیں کے اُس تصور کے مطابق عمل کیسے ہیں
یا نہیں جو خالص ذاتی، وجدانی اور رواقی ہے۔ ممکن ہے کہ یہ تصور عیسائیت اور
جمہوریت کی آفاقی قدروں سے میل کھاتا ہو لیکن یہ ہم آہنگی معاشرے کی وساطت
سے نہیں ہوتی۔

امریکہ کا سماجی ماحول کبھی اتنا دلکش، متنوع اور بوقلمونی نہ تھا جتنا یورپ
کا۔ یہی وجہ ہے کہ اگر کوئی امریکی ناول نگار ہمارے سماجی ماحول یا اُس کے کسی
جز کی ہو ہو نقاشی کرنا چاہتا ہے جیسا کہ سنیکر ٹوئیس نے بیڈ میں یا مسز وائل
نے "عہد معصومیت" میں کیا ہے، تو اپنی تمام فراست و نکتہ بینی کے باوجود اسے
جلد محسوس ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے ناول کو امریکہ کے سماجی ماحول کی بے بسی
اور ٹھس پن کے اثر سے محفوظ نہیں رکھ سکتا۔

اور اگر کبھی تمیز و آداب کا کوئی امریکی ناول دلکش اور دلچسپ ہو تو پھر
اُس کا رد و مافی ہونا بھی قریب قریب لازمی ہے مگر آداب و تمیز کا یہ معاملہ اور

سماجی مناظر کی رنگین مصوری ناول نویس کے لئے بالعموم رومان کی ایک ضمنی تخلیق ہوگی۔
 اس لحاظ سے شاید آداب ہنر کے تین ناولوں (THE GREAT GATSBY) جی ڈبلیو کیسل کی THE GRANDISSIMES اور ہوویل کی VACATIONS - OF THE KELWYNS) کا مطالعہ مفید ہوگا۔ ممکن ہے کہ قارئین کو میرا یہ
 انتخاب انوکھا محسوس ہو اور وہ مسز ومارٹن کی "عہد معصومیت" یا جیمز کے اسی
 قبیل کے کئی ناولوں کو پسند کرتے ہوں لیکن میں نے یہ ناول اس وجہ سے چنے
 ہیں کہ یہ مجھے بہت پسند ہیں۔ مجھے امید ہے کہ فارسی میری اس جسارت کو
 معاف کر دیں گے۔ مگر اس سے اہم سبب یہ ہے کہ یہ تینوں ناول طبع زاد
 ناول ہیں اور انہوں نے اپنے اپنے رنگ میں امریکہ میں فن ناول نویسی کو
 فروغ دیا ہے۔ حالانکہ ان میں دو ناول قریب قریب غیر معروف ہیں اور
 بظاہر ان کا کوئی اثر بھی دکھائی نہیں دیتا۔ "عہد معصومیت" تیز و آداب کا بہت
 نفیس ناول ہے لیکن اس کے تخیل و تصور میں کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اب اگر
 میں نے جیمز کے ناولوں پر بحث شروع کی تو مجھے جیمز پر ایک مکمل کتاب
 لکھنی پڑے گی۔ اور آخری سبب یہ ہے کہ میں کیسل کی GRANDISSIMES
 اور ہوویل کی VACATION OF THE KELWYNS کو دوبارہ زندہ

کرنا چاہتا تھا۔

میں نے ان تینوں ناولوں کی صف بندی ایک خاص خیالی کے تحت کی ہے اور وہ ہے اُن کے اندر داخلی تناؤ اور ڈرامائی طاقت کی درجہ بندی کی گئیں۔ بی اُن سنجیدہ کامیڈیوں میں سے ہے جن کو آخر تک پہنچتے پہنچتے المیے سے ممتاز نہیں کیا جاسکتا۔ GRANDISSIMES کو المیے کا تاثر تو حاصل نہیں ہوتا البتہ اُن پر میلو ڈرامہ کا رنگ بہت گہرا ہے THE VACATION OF THE KELLYNS امریکی ناول کی تاریخ میں ایک نایاب تخلیق ہے جو اپنے ارادے کو آرام دے کر خوش ہوتی ہے اور سمیٹی اور بے مزہ نہیں ہوتی اور اپنے "جذبات و ہود کا جشن مناتی ہے۔"

میری اُن ترتیب کا مثالیہ ہے کہ یہ ظاہر ہو جائے کہ امریکہ کے ادبی ذہن کا کوئی لازمی نوشتہ تقدیر نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ شدید تناؤ، نازک حالات اور ناقابل حل تضادات ہی کی طرف بڑھتا ہے۔

عظیم گئیس بی

پروفیسر لائبل ٹری ٹنگ گئیس بی کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں: دنیا کو امریکہ کی اور امریکی ناولوں میں گئیس بی کی یہ بات بڑی اُن کی دیکھ بھول گئی

ہے کہ خام طاقت کی اتنی بڑی مقدار کو رومان کا بھوت آنکھیں بھاڑ بھاڑ کر
 دیکھتا رہے لیکن اسی بے جوڑ پن میں بھلی یا بُری ہماری قومی زندگی کی صداقت
 پوشیدہ ہے۔ گیش بی کی مخصوص کشش کا راز بھی یہی ہے کہ اس ناول میں رومان
 اور خام طاقت کی حقیقی مصوری کا بے جوڑ میل پایا جاتا ہے۔ یہ خام طاقت
 دولت کی ہے جس نے دولت مندوں کا حاکم طبقہ پیدا کر دیا ہے اور اگر کسی
 سمت سے مداخلت کا اندیشہ ہوتا ہے تو نو دولتوں کی خود حفاظتی رشتیں
 خام طاقت کی شکل میں خطرے کے خلاف متحدہ محاذ بنالیتی ہیں۔

گیش بی میں ہمیں بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے حالات کا ایک
 دھندلا مگر ناقابل فراموش خاکہ ملتا ہے اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے
 کے رہنے والے کیسے لوگ تھے۔ وہ کیسے لوگ تھے اس کا علم ہمیں اس وجہ
 سے ہوتا ہے کہ ہم ایسے حرکات اور رجحانات سے روشناس ہوتے ہیں
 جو پکار پکار کر کہتے ہیں کہ ہم ایک مخصوص معاشرے اور زمانے سے تعلق رکھتے
 ہیں۔ اُن کے آداب (یا آداب کا مہذب فقدان) ڈھلے ڈھلائے سکے
 ہیں اور ایسے ہی رائج الوقت ہیں، جیسے وہ سکتے جن سے یہ افراد ہر دم کھیلتے
 رہتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ناول کا ہیرو جسے اپنے کئے کی سزا ملتی ہے اُس

دور کا انسان نہیں ہے بلکہ قدیم افسانوی کردار ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس نیم تاریخی نیم افسانوی لیجنڈ نے مصنف کے تخیل پر اس معاشرے سے زیادہ گہرا اثر ڈالا جس میں یہ لیجنڈ اپنا کھیل کھیلتا ہے۔

مسٹر ٹی ٹنگ کی رائے میں گیش بی کی پائیدار تازگی اور مصنویت کا سبب یہ ہے کہ فرز جوالڈ کی گرفت روایتی ذخیروں پر بڑی مضبوط تھی۔ خواہ ہم اس کتاب کو رومان قرار دیں یا آداب و تمیز کا ناول یہ بات بہر صورت صادق آتی ہے۔ جے گیش بی کی کہانی کا ماخذ ایک قدیم یورپی لیجنڈ ہے۔ فرز جوالڈ کے ہاتھ میں آکر اس لیجنڈ نے جس طرح امریکی خیالات کے مطابق نیا رنگ اختیار کیا اس کا مطالعہ بے حد دلچسپ ہے۔

PRINCESS CASAMASSIMA کے دیباچے میں پروفیسر

ٹنگ "صوبے سے آنے والا نوجوان" نامی لیجنڈ کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ لیجنڈ یورپ کے کئی عظیم تاولوں میں ملتا ہے۔ مثلاً "ستان ہال کی ٹریخ اور سیاہ" اور "کنس کی عظیم توقعات" اور "بالزک کی" بڈھا گوریو" میں لیجنڈ کا ہیرو کسی معمولی اور کم نام گھرانے سے آتا ہے۔ اس کی پیدائش کے واقعات بھی پراسرار ہوتے ہیں۔ شاید وہ دراصل کوئی شہزادہ ہے۔ وہ غریب ہے لیکن غیور

اور ذہین ہے اور اُس کو متعدد ذہنوں سے سابقہ پڑتا ہے جن میں وہ کامیاب ہوتا ہے۔ اُس کو اپنی تقدیر پر پورا بھروسہ ہے اور اُسے یقین ہے کہ اُس کی قسمت میں بڑا آدمی ہونا لکھا ہے۔ اُس کی جستجو کا مقصد زندگی میں داخل ہونا ہے وہ دنیا کو اپنے مقصد کی خاطر فتح کرنے کا عزم لے کر نکلتا ہے۔ وہ جاننا چاہتا ہے کہ سیاسی اور سماجی دنیا کیسے چلتی ہے اور کیسے اس دنیا سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔

اس مقام پر پہنچ کر انسان کو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ گیسٹس بی "صوبوں سے آنے والے نوجوان" کی روایت سے کتنا مختلف ہے اور کتنا ملتا جلتا ہے۔ اُس کی بھی ابتدائی زندگی گمنامی میں بسر ہوئی ہے۔ وہ بھی امریکہ کے کسی وسطی صوبے میں پیدا ہوا تھا۔ تب وہ امریکہ کے مشرقی ساحل کی طرف آتا ہے جہاں لوگ زیادہ ترقی یافتہ اور مہذب ہیں اور آہستہ آہستہ دولت پیدا کرتا ہے اور اپنا اثر و رسوخ بڑھاتا ہے۔ اُس کا کردار ابھی بڑا افسانوی اور پراسرار ہے۔ عام افواہ یہ ہے کہ وہ قیصر ولیم کا بھتیجا ہے۔ وہ اپنے آپ کو آکسفورڈ کا تعلیم یافتہ مشہور کرتا ہے۔ اُس نے یہ اڑا رکھی ہے کہ وہ یورپ کی تمام راجدھانیوں میں راجوں مہاراجوں کی طرح زندگی گزار چکا ہے۔ فزبرالڈ نے اُس کی زندگی کے یہ حالات

ایسے ہیجے اور انداز میں بیان کئے ہیں جو مضحکہ خیز ہے اور اس کا مقصد غمزہ و استہزا ہے۔ لیکن فخر اللہ کے سوانح نگار کا یہ دعویٰ درست ہے کہ مصنف — The
GREAT GASTBY کی طنزیات کو یہ اجازت ہرگز نہیں دیتا کہ وہ ہیرو کی
داستان کی عزت و توقیر کو زائل کر دیں۔ گیش بی کی زندگی اور موت ہمیں لامحالہ
خود داستان گو تک کیرووے کی یاد دلاتی ہے۔

گیش بی کا مقصد نہ تو معاشرے کو سمجھنا ہے اور نہ اس پر قابو پانا ہے۔
پھر کیا وہ واقعی چوری سے شراب بیچا کرتا تھا۔ اور مشکوک قسم کا کاروبار کرتا تھا؟
بیشک وہ ایسا ہی تھا لیکن نہ وہ خود نہ اس کا مصنف اور نہ مصنف کا راوی جو
سوداگر تھا گیش بی کے ان مشاغل سے دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں۔ گیش بی کی دنیا
سے نام نہاد جنگ بھی تعلیم اور آگہی کا عمل نہیں ہے۔ وہ معصومیت سے تجربے
کے حدود میں داخل نہیں ہوتا بلکہ معاملہ اس کے برعکس معلوم ہوتا ہے۔ وہ نوجوان
جو لکھپتی کی کشتی پر سوار ہوتا ہے اس انسان کے مقابلے میں زیادہ دنیا دار نظر
آتا ہے جو خلیج سے دور بہر روشنی کو حسرت سے تک رہا ہے۔ گیش بی میں
معاشرہ اور اس کے طور طریقے مقصد نہیں ہیں بلکہ ایک ماورائی آئیڈیل تک پہنچنے
کے ذریعے ہیں مگر جیسا کہ تک کیروے کا خیال ہے اس آئیڈیل کو حقیقت سے
اتنا کم تعلق ہے کہ حقیقت آئیڈیل سے فقط ایک رشتہ ہی قائم کر سکتی

ہے۔۔۔۔۔ کوئی ایڈیٹ نہیں رکھنا اور ماورا سیت کی آواز کرنا اپنی
 جگہ اچھی باتیں ہیں۔ چنانچہ نک کیر و وے جب گیش بی کو آواز دیتا ہے کہ یہ
 بڑا گھناؤنا مجمع ہے۔ تم گلے شڑے انسانوں کے پورے محبوبے سے بہتر ہو۔
 تو اس کا یہی مطلب ہوتا ہے۔ نک کیر و وے گیش بی کے طور طریقوں کو اول
 سے آخر تک "نا پسند کرتا تھا مگر وہ بھی گیش بی کے خوابوں کو خراج عقیدت
 پیش کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ گیش بی کے خواب کی تجریدیت اس واقعے
 مجروح نہیں ہوتی کہ اس کا سارا خواب ڈیزی بوکان کے گرد گھومتا ہے جس کو
 اُس نے چاہا مگر نہ پایا۔ گیش بی اپنی محبوبہ کو وہ نہیں سمجھتا جو وہ دراصل ہے۔
 اُس کے دل میں اپنی محبوبہ کے لئے کوئی جنسی جذبہ نہیں ہے۔ وہ تو اُسے
 فقط حسن اور معصومیت خیالی کرتا ہے۔۔۔۔۔ ایک پھول جو نئی دنیا کے تازہ
 اور سرسبز سینے پر کھلا ہوا ہے۔

کتاب کے خاتمہ کے قریب پہنچ کر فرز جراثم اشاروں اشاروں میں یہ
 کہنا چاہتا ہے کہ اُس کا گیش بی، بنجامن فرنیکلن یا پورہ چرڈ کی مانند ایک نیم
 تاریکی، نیم افسانوی انسان ہے۔ چنانچہ گیش بی جو نظام اوقات بچپن میں اپنے
 لئے بناتا ہے اُسے تمام عمر اپنے پاس محفوظ رکھتا ہے۔

بستر سے سو کر اٹھنا۔۔۔۔۔ پھر بجے صبح

ڈمبل کی ورزش اور دیوار پر چڑھنا — پہلے ۶ سے ۶ بجے تک

برقیات کا مطالعہ — پہلے ۷ سے ۸ بجے تک

اور آخر میں

ایجاوات کے لئے مطالعہ — پہلے ۷ بجے شام سے ۹ بجے رات

تک۔

مگر وہ نیٹی بیو، ہک فن اور میل ویل کے اشمائل کے قبیلے سے بھی ہے۔
مانا کہ اُس پرانے کرداروں سے زیادہ طریقات کی بوچھاڑ ہوتی ہے لیکن اُس
میں بھی اُنہی کا سامعہ صوم —، فرار اور کردار کے ذاتی ضابطہ کا آئیڈیل موجود
ہے۔ اُنہی کی مانند گیش بی بی اپنی قدریں معاشرے کے طور طریقوں سے ماخذ
نہیں کرتا بلکہ ایک پُرانے زرعی آئیڈیل سے اخذ کرتا ہے۔

مگر گیش بی بی اپنے عہد کے بہت بعد وجود میں آیا۔ اور اُس کی موت بھی
بڑے دردناک حالات میں واقع ہوئی۔ وہ اپنے منہا نے کے تالاب میں نہاتا
ہوتا ہے کہ ایک موٹر خانے کا مالک اُسے گولی مار کر ہلاک کر دیتا ہے
چنانچہ وہ اشمائل کی طرح دُور بحر الکاہل کی وسعتوں میں دوبارہ زندہ نہیں ہوتا۔
اور نہ نیٹی بیو کی طرح عمر طبعی کو پہنچ کر گیا ہستان کے ایک پُر اسرار گوشے

میں ڈوبتے سورج کی شعاعوں کی روشنی میں مرتنا ہے۔

گیٹس بی سے پیشتر کے ان ہیروؤں میں سے کوئی ایک بھی حکمران دولت مندوں پر بلیغہ نہیں کرتا اور نہ انہیں اقتدار کی کرسی سے ہٹانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور جب گیٹس بی یہ سب کرتا ہے تو وہ وہ بن جاتا ہے جو اُس کے پیش رو بھی نہ بن سکے۔ یعنی معاشرتی کامیابی میں ایک ایسی شخصیت جو اہمہ بھی ہو اور طریقہ بھی۔ اُس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ اُس طبقے میں کیسے شامل ہو جو ڈیڑی کا طبقہ ہے۔ اور اس طبقے کی نگاہ میں وہ ایک مضحکہ خیز کردار ہے۔ لہذا گیٹس بی ایک ایسی شخصیت ہے جو ایک لحاظ سے رومان کا ہیرو ہے اور دوسرے نقطہ نگاہ سے کسی کامیابی کا مسخرہ۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے فرجوالڈ کو لکھا تھا کہ ہنری جیمز کے بعد گیٹس بی پہلی تصنیف ہے جس میں امریکی ناول ایک قدم آگے بڑھا ہے۔ آج تک کسی نے اس دعویٰ کی تشریح نہیں کی لیکن ہم ہنری جیمز کے ناول "امریکن" کا مقابلہ اگر گیٹس بی سے کریں تو ایلیٹ کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ جیمز کے کردار کرسٹوفر نیو مین میں گیٹس بی کا سا پختہ ارادہ نہیں ملتا مگر وہ بھی گیٹس بی کی مانند بہت سارے دیرینہ بناتا ہے اور ایک ایسی عورت کا ناکام تعاقب کرتا ہے

جو اونچی سوسائٹی کی شمع محفل ہے۔ ایک ایسی سوسائٹی جس کے دروازے نیوین پر بند ہیں۔ مگر جیمز اس کا میاب امریکی کردار کی تخلیق سے مطمئن ہے۔ وہ نیوین کو وطن واپس بھیج دیتا ہے۔ نیوین کو اپنی ناکامی کا صدمہ ضرور ہے لیکن یہ صدمہ مہلک اور جان لیوا ثابت نہیں ہوتا۔ نیوین اور گیش بی کی قسمت میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کو ایسے واقعات کا علم ہے کہ اگر وہ چاہتے تو اپنے اعلیٰ طبقے کے رقیبوں اور دشمنوں سے انتقام لے سکتے تھے لیکن دونوں اتنے عالی ظرف ہیں کہ وہ ان معلومات سے فائدہ اٹھانے سے انکار کر دیتے ہیں۔

لیکن فرزبرالڈ نے اس لیجنڈ کو اور آگے بڑھایا ہے۔ نیوین کے برعکس وہ ایک ایسا نا عاقبت اندیش اور من چلا انسان ہے جس کی الم ناک قسمت کا فیصلہ ہو چکا ہے۔ اُس میں تو ہمیں ہیڈرٹ یا ڈان کوٹی ہوتی یا ستان وال کی سی الوہی دیوانگی کی جھلک ملتی ہے۔ فرزبرالڈ کا کمال یہ ہے کہ اُس نے اس کا امکان پیدا کر دیا اور اپنے امریکی ہیرو کو ایک ایسے ڈرامے میں پارٹ دے دیا جس میں اُس وقت تک کسی امریکی کردار نے پارٹ کرنے کی جرات نہ کی تھی۔ امریکی ناول میں نا عاقبت اندیش اور من چلے ہیرو

جن کی قسمت کا انجام تباہی ہوتا ہے اس سے پیشتر بھی پیش کئے گئے تھے مگر کسی نے — سماجی ماحول میں اپنا پارٹ حقیقی انداز میں ادا نہیں کیا تھا۔ فرز جبرالڈ نے اس کے امکانات روشن کر دیئے مگر بس امکانات روشن ہی کئے وہ عظیم ترین آرٹ کی تخلیق نہ کر سکا۔

THE GRANDISSIMES

جارج وانڈنگٹن کیبل کو لوگ اُس کی تحریروں میں مقامی رنگ کے لئے یاد کرتے ہیں۔ اُس نے لوئی زیانا کی ریاست کی زندگی کے بارے میں بڑے عجوبہ اور مزاحیہ قصے لکھے۔ اُس کے کردار بعض اوقات بول چال کی ایسی مقامی زبان بولتے ہیں کہ اُس کا سمجھنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا مشکل ہو جاتا ہے۔ اُس کے ناولوں میں بھی تسلسل اور ترتیب کا فقدان ہے اور ان کی دیکشی ان کی جذباتیت سے اور سطحی مزاح سے مجروح ہو جاتی ہے۔ مجموعی طور سے کیبل کے بارے میں یہ تاثر درست ہے۔ ایک حد تک یہی بات اُس کے شاہکار *THE GRANDISSIMES* (۱۸۸۰ء) پر بھی صادق آتی ہے مگر اسی صدی کی ابتدا میں (۱۸۰۲ء) نیو آریلینز کی جو زندگی ختی کیبل نے اُسے اس ناول میں پیش کیا ہے اور اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ کتاب ادب کا ایک

چھوٹا موٹا شاہکار بن جاتی ہے۔

اس ناول کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ جس وقت یہ کتاب
لکھی گئی تو کیبل کو لوگ کیوں ہنسی ہمیز، ٹاویلز اور مارک ٹوین کا ہم سر خیالی کرتے
تھے اور کیوں میٹھو آرنلڈ جیسے نقاد نے ۱۸۸۳ء میں لکھا تھا کہ وہ کیبل کی
تصنیفات پر حد کہ بہت خوش ہوتا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ اس ناول
میں بعض چیزیں ایسی ہیں جن پر کیبل کے ہم عصر بالکل قانع نہ تھے۔ جیمز غلام عورت
کلیمنزی کی کہانی کو کبھی اس انداز میں پیش نہیں کر سکتا تھا جس انداز میں کیبل نے پیش
کیا ہے۔ لوگ اس عورت پر جادو گرانی ہونے کا شبہ کرتے ہیں۔ کریولی کے
اُمرا اُسے دیکھ کے جال میں پکڑتے ہیں، اُسے سوئی پر چڑھاتے ہیں۔ سوئی کی
رسی کاٹ دیتے ہیں اور اُس سے کہتے ہیں کہ بھاگ جا اور جب وہ بھاگتی ہے
تو اُسے گولی مارتے ہیں اس طرح کہ وہ ہوا میں اچھلی اور پھر زمین پر بھد سے
گر پڑی اور ٹھنڈی ہو گئی۔ یہ ایک ایسا ناول ہے جس میں سماج کا سیاسی
تجزیہ کیا گیا ہے۔ یہ تجزیہ نظریاتی بھی ہے اور اس میں "اشاروں و کنایوں سے
بن بولے دھیمی دھیمی آواز میں اعتراضات سے، نیم پوشیدہ دشمنیوں سے،
ناکمل تقریروں سے، غلط شناختوں سے اور پوشیدہ بغض و حسد سے" بھی

اپنے مافی الصغیر کو اس طرح نمایاں کیا گیا ہے کہ اس کے سامنے ہو دیلز کا سب سے مشہور سماجی ناول *A HAZARD OF NEW FORTUNES* بچوں کا کھیل معلوم ہونے لگتا ہے۔ کہیں کی ذہنی تجزیے کی صلاحیت کو اور آداب و اخلاق کو ڈرامائی اور علامتی طور پر پیش کرنے کی طاقت کو تو مارک ٹوین بھی نہیں پہنچ پاتا۔

کیبل کے اوصاف کی نہرست یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ اسی *THE GRANDISSIMES* میں فاکنر کے انداز میں ایک گنجیر میلو ڈرامہ بھی ملتا ہے۔ اس کی بہترین مثال براؤس کوپے کی داستان ہے۔ وہ ایک بہادر نیکر و شہزادہ ہے جسے غلاموں کے بہانہ "مساوات" نامی میں افریقہ سے پکڑ کر امریکہ لے جاتے ہیں۔ وہ کام کرنے سے انکار کرتا ہے تو اس پر طرح طرح سے تشدد کیا جاتا ہے۔ پھر فرار اور تعاقب کے مناظر ہیں اور یہ سب واقعات بڑے پُر اثر پیرائے میں بیان ہوتے ہیں۔

یہ خیالات کا ناول ہے جس میں ایک پیچیدہ معاشرے کا ذکر ہے ایسا معاشرہ جس میں طبقے، ذات اور نسل کے امتیازات اور ابہامات دونوں موجود تھے۔ *THE GRANDISSIMES* امریکی ناول کی تاریخ میں

بالکل ہی نایاب تخلیق ہے کیبل کو اتفاق سے ایک نہایت موزوں موضوع مل گیا تھا۔ یہ موضوع تھا نیو آرلینز کی شہری زندگی کا اور زمانہ تھا ۱۸۰۳ء کا جب کہ امریکی حکومت ریاست لوئی زیانہ کے باشندوں کی اشک ثوئی اور دل جوئی کی کوشش کر رہی تھی۔ کیبل نے بطور انتہاء نو میں کے نیو آرلینز کے باشندوں کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور جن دنوں وہ *THE GRANDISSIMES* لکھ رہا تھا تو وہ نیو آرلینز کی تاریخ اور موجودہ حالات کے دفتر مردم شماری کے لئے تحقیقات بھی کر رہا تھا یہی وجہ ہے کہ اس کے ناول کی بنیاد ٹھوس علمانیاتی حقائق پر قائم ہے۔ آداب و تمیز کے ناول کے لئے بھی حالات نہایت سازگار تھے۔ کیونکہ ان دنوں ایک طبقہ (نواب کرمی یول) منتشر ہو رہا تھا اور دوسرا طبقہ — سرمایہ دار امریکی — اس کی جگہ لے رہا تھا۔

THE GRANDISSIMES ایک پراسرار ناول ہے۔ چنانچہ ناول کا آغاز ایک نقابی رقص سے ہوتا ہے۔ یہ رقص آنے والے بھیانک واقعات اور شخصیتوں کی شناخت میں غلطیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چنانچہ ہم آگے بڑھتے ہیں تو کرداروں کے سمجھنے میں دشواری ہوتی ہے۔ بہر کیف جلد ہی دوسرا نمودار ہوتے ہیں۔ ایک آنور سے گرانڈی سیمی اور دوسرا جوزف فردون

فیلڈ۔ آئورے اپنے خاندان کا نوجوان رکن ہے۔ اس کو اس بات پر بڑا ناز ہے کہ اس کے آباد اجداد یورپ کے رہنے والے تھے۔ امریکہ کے نوابوں کی مانند اس کا خاندان بھی یورپی نوابوں سے کہیں زیادہ رجعت پرست تھا۔ آئورے گرانڈی سیبی کی تعلیم پیرس میں ہوئی تھی۔ لہذا اُسے اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ اُس کے گھر والے جدید دنیا سے کتنی دُور اور کتنے الگ تھلگ تھے۔ چنانچہ وہ انہیں نئی روشنی سے آگاہ کرنے کا عزم کر لیتا ہے۔

فردون فیلڈ ایک دوا فروش ہے جو حال ہی میں فلاڈلفیا سے آیا ہے وہ بڑا کٹر جمہوریت پسند ہے اور ترقی پسند اصولوں اور اصلاحی جذبے سے سرشار ہے۔ اس کو دار کے ذریعہ کیبل ہنری جیمز کے موضوع سے کام لیتا ہے (بھولے بھالے امریکی کا کردار جس کے خیالات میں ایک پُرانے فرسودہ اور بے ایمان سماجی نظام کی قربت سے وسعت اور انسانیت آتی ہے)۔

اپنے اختلافات کے باعث مبلغ مزاج فردون فیلڈ اور سوئس بپار کرنے والا آئورے گرانڈی سیبی ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھتے ہیں مگر اُن میں بعض چیزیں مشترک بھی ہیں۔ دونوں حقیقت کی تلاش میں ہیں۔ فردون فیلڈ "تجربیات کا اتنا ہی شیدائی ہے" جتنا یورپ سے ہجرت کر

کے کوئی نہ یا نامیں آباد ہونے والوں کی نسل "ٹھوس حقائق سے بے بہرہ ہے۔
 ناول کا اخلاقی عمل زیادہ تر دونوں دوستوں کی اسی کامیاب کوشش سے تعلق رکھتا
 ہے کہ کس طرح اپنے اپنے انداز میں سماجی حقائق سے ربط پیدا کیا جائے اور
 اپنے جذباتی طبائع سے آگاہ ہوا جائے۔ خود کیلن کو یہ احساس تھا کہ وہ فردون
 فیلڈ کے کردار کو نمایاں نہیں کر سکا ہے۔ کیونکہ کسی مریخاں مریخ انسان کو ہیرو بنا
 کر پیش کرنا نہایت مشکل ہوتا ہے۔ شاید اُس کا یہ اندیشہ بے بنیاد تھا۔ البتہ یہ
 درست ہے کہ دونوں میں سے آؤرے گرانڈی سی کی شخصیت زیادہ
 ٹھوس اور زیادہ معنی خیز ہے۔

خود کیلن کے آباد اجداد یورپ سے نہیں آئے تھے۔ یعنی وہ کیریول
 نہیں تھے۔ وہ پیدا تو نیو آریلینز ہی میں ہوا تھا مگر اُس کی ماں نیو انگلینڈ کے ایک
 پیرا نے گھرانے کی تختیں اور باپ درجینیا کے علاقے کا باشندہ تھا۔ اُسے
 کیریول معاشرے کا رہن سہن بہت اچھا لگتا تھا۔ چنانچہ اُس نے ان کا ذکر
 بڑی ہمدردی سے کیا ہے۔ جوانی میں وہ جنوبی ریاستوں کی گھڑ سوار فوج میں
 شامل ہو کر لڑا بھی تھا۔ حالانکہ اُس کا قد ساڑھے پانچ فٹ تھا اور وزن ۱۱۰
 پونڈ۔ اس کے باوجود سیاسی عقائد کے اعتبار سے وہ برل تھا اور ان مظالم

اور بے انصافیوں کو سخت ناپسند کرتا تھا جن پر کمری یول معاشرے کی بنیاد
 رکھی ہوئی تھی۔ دنیا سے واقف ہونے کے باعث وہ کمری یول لوگوں کی بے
 بسی اور جہالت کو بڑی حقارت سے دیکھتا تھا۔ کیونکہ یہ لوگ اپنے غلاموں کی
 وساطت کے علاوہ حقیقت یا سچے سے تعلیقی انداز میں کبھی قریب نہ
 آتے تھے۔ کمری یول لوگوں کی نفاست پسندانہ اور مجنونانہ عزت گزینی اور خلوت
 نشینی کو کیبل گرانڈی سیبی کی کوٹھی کا حال بیان کر کے واضح کرتا ہے۔ یہ عائیشان
 کوٹھی زمین سے پندرہ فٹ اونچے ستونوں پر تعمیر ہوئی ہے۔ یہاں جو خاندان
 رہتا ہے وہ ہر وقت اپنی قصیدہ خوانی کرتا رہتا ہے اور خاندان کے
 پرانے رسوم و رواج کو یاد کر کے خوش ہوتا ہے۔ سالانہ دریا کے اُس پار
 "غلام ایک ایسے قطعہ اراضی پر اپنا خون پسینہ ایک کرتے رہتے ہیں جو سو گوار
 نظر آتا ہے۔ اونچے اونچے سرو کے درختوں نے زمین پر اندھیرا کر رکھا ہے
 اور وہ زیر آب ہے۔ کیڑوں مکوڑوں اور سانپ بھجڑوں کی سرزمین سکوت
 سایہ اور زوال کی سرزمین"۔ اگر ایسا خاندان حقیقت سے ڈرتا ہے تو اس
 پر تعجب نہیں ہونا چاہیے اور حیرت کیوں ہو اگر آؤرے فریاد کرے کہ میں
 تو اتنی ہوں، چاہے سیاست ہو یا فلسفہ، اخلاقیات ہو یا مذہب۔ میں

تو کسی چیز کی گہرائی میں بھی جانے کی جرأت نہیں کر سکتا کہ مبادا یہ کوشش میرے
نام کو، میرے خاندان کو اور میری جائیداد ہی کو غارت کر دے۔

لیکن اس خوف کے باوجود آؤرے اپنے انشرائی پس منظر اور مالی بظکر
طبیعت کے باعث سیاسی حقیقتوں سے دوسرے سے کہیں زیادہ باخبر
ہوتا ہے۔ کتاب کے ایک باب کا عنوان "رات" ہے۔ اس میں کیبن نے
بتایا ہے کہ نیوآرلینز کی شہری زندگی کو آزاد اور جمہوری اداروں سے آشنا کرنے
میں کیا کیا دشواریاں پیش آتی ہیں۔ چنانچہ یہاں کا امریکی گورنر اور آؤرے گرانڈی
سیبی اس مسئلہ پر غور کرتے ہیں کہ کس طرح حکومت کو لوگوں کی خواہش سے زیادہ
بہرل اور روشن خیال بنایا جائے۔ اور جب گورنر یہ مروجہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ
کوئی معاشرتی گروہ اپنے آپ کو فقط ایک ذہنی تصور کی خاطر قربان نہیں کریگا
تو آؤرے جواب دیتا ہے، "تم تو بالکل ایک اینگلو سیکسن کی مانند گفتگو کرتے
ہو۔ اور وہ گورنر کو یقین دلاتا ہے کہ نیوآرلینز کا معاشرہ یہ قربانی پیش کر سکتا ہے
بحث آگے چلتی ہے تو سیاست کی تہ میں جذبات اور مفاد کا ہوا الجھاؤ ہے
اُس کی طرف ایک مذہبی گانے اور کالہا کے رقص سے اشارہ کیا جاتا ہے۔
یہ رسمیں غلاموں کے ایک صحن میں منائی جا رہی ہیں۔ یہ رسمیں حکمران طبقے پر طنز ہیں۔

نکتہ یہ ہے کہ گرانڈی سیمی خاندان کا غرور شمال کے ایک بھولے بھالے
امریکی باشندے کے سامنے اپنا سر نیچا کر دے گا۔

کیبل کے ناول میں علامت کی بھی کمی نہیں ہے اور یہ علامت نگاری
کافی اثر انگیز ہے۔ اس علامت کا تعلق روشنی اور تاریکی سے ہے۔ اشارہ
فقط گورے اور کالے کے نسلی امتیازات ہی کی طرف نہیں ہے بلکہ خود حقیقت
کی جانب بھی ہے۔ یہ علامت اس خوف اور احساسِ جرم کا شاخسانہ ہے،
جو اکثر کرداروں کے لاشعور میں دبا رہتا ہے لیکن آنورے میں ابھر آتا ہے۔
وہ فردون فیلڈ سے کہتا ہے کہ اُسے حبشہ کے باشندے کے سامنے کی
لمبائی اور تاریکی پر بڑی حیرت ہوتی ہے۔ "وہ کہتا ہے" ہم بڑے بھیانک
اندھیرے میں بیٹھے ہوئے ہیں۔"

اس کے باوجود اس ناول کو علامتی سمجھنا درست نہ ہوگا۔ یہ مفہوم و
معنی کا ڈرامہ نہیں ہے۔ اس میں علم و آگہی کی کوئی علامت موجود نہیں ہے۔
گرانڈی سیمی ہمارے فہم سے معنی تلاش کرنے کا مطالبہ نہیں کرتی بلکہ زندگی کے
ٹھوس حالات کو گرفت میں لینے کی توقع رکھتی ہے۔ یہ ایک حقیقت پسندانہ
ناول ہے جس کا میلان خالص حقیقت پسندی سے ہٹ کر میلو ڈرامہ کی جانب

اور پھر وہاں سے رومان کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ علامتوں کا واسطہ تجربے کی پیچیدگیوں سے ہوتا ہے لیکن وہ ابہام کی جانب نہیں برہمتیں اور نہ کثرت معنی کا شکار ہوتی ہیں۔۔۔ جیسا کہ علامتی فن میں ہوتا ہے۔۔۔ بلکہ نظریات اور جدلیات کی جانب ترقی کرتی ہیں۔ کتاب کا ڈھانچہ میلو ڈرامائی ہے۔ یعنی اس میں زندگی کا یہ تصور ملتا ہے کہ وہ ایک پُرخطر عمل ہے۔ بے حد نمایاں اور شاید ناقابل مفاہمت انتہائیوں کے درمیان۔ یہ انتہائیاں موضوع کی مناسبت سے نسلی، سماجی اور سیاسی ہیں۔ دوسرے ناولوں کی مانند اس ناول میں بھی کرداروں کو متبادل قسموں کا تجربہ پیش کیا جاتا ہے۔ وہ چاہیں تو اپنے تجربے کے تضادات سے کسی ہیبت ناک عمل، تشدد یا خودکشی کے ذریعہ بلند ہو سکتے ہیں یا پھر قدرت کی عام حقیقتوں اور انسانوں کی انسان دوستیوں سے رشتہ محبت قائم کر کے چند لمحوں کے لئے ان تضادات سے فرار اختیار کر سکتے ہیں۔

کہانی کی دونوں ہیروئنیں۔۔۔ نوجوان بیوہ آرورے تنکالو اور اس کی بیٹی کلوتھلڈ سے دو گریہوں خاندان سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس خاندان کا گرانڈی سیسی خاندان سے بڑا پڑانا جھگڑا ہے۔ آرورے کا شوہر ایگری کو لا فوزی میئر

سے جو گراؤ ڈی سیجی کا رشتہ دار ہے ڈوئیل ریتا ہوا مارا جاتا ہے اور اُس کی ساری
 جائیداد بھی اسی ڈوئیل کی نظر ہو جاتی ہے۔ کیس نے ان دونوں خواتین میں شاید
 ضرورت سے زیادہ نفیس اور نازک نسائیت بھردی ہے۔ لیکن اُن کی طفلانہ
 نزاکت کا جواز کبریٰ یلوں کی ماورائیت میں ملتا ہے لیکن اُن میں بڑی انسانیت
 بھی پائی جاتی ہے اور وہ دونوں خاندانوں کے زخموں پر مرہم لگانے کی اہل
 بھی ہیں۔ انور سے کی شادی آرور سے سے ہو جاتی ہے۔ اس طرح دونوں
 خاندانوں کے اختلافات مرٹ جاتے ہیں۔ شمال اور جنوب کے اتحاد کی
 علامت فروون نیلڈ اور کلو تھلڈ سے کی شادی ہے۔

شکالو خاندان کی اُن دونوں خواتین کے پس منظر میں نجومی پال میرے غلو سونے
 کی مفسدانہ شخصیت اور اُس کی سحر آمیز دنیا ہے جس میں وہ رہتی ہے۔ پال میرے
 دو غلی نسل کی ہے۔ اُس کے گالوں کی صاف اور پیلی کھال پر سرخی کی ایک ٹکی سی
 جھلک اُس کے بے رحم جذبات کی غمازی کرتی ہے۔ اُس کے وحشی حُسن میں
 متناطیس کی سکشش ہے۔ اُسے دیکھ کر وہی اچنبھا ہوتا ہے جو کسی مرصع تلوار
 کے قبضے کو اچانک دیکھ کر۔ مگر مصنف ہمیں بار بار یہ یقین دلاتا ہے کہ وہ
 پاکیزہ ترین عورتوں سے بھی زیادہ پاکدامن ہے۔ اب یہ ہمارا کام ہے کہ

پال میرے کی اس پاکدامنی کو اُس آتش انتقام سے ہم آہنگ کریں جو اس عورت کے دل میں ایگری کولا فوزیئر کے خلاف بھڑک رہی ہے۔ وہ مردوں سے سخت نفرت کرتی ہے اور اُس کی انسانیت میں انسانیت کا شائبہ تک نہیں ملتا مگر اس کا سبب یہ ہے کہ اُس کی شدید جذباتی فطرت سماجی بے انصافیوں کے باعث بالکل مسخ ہو چکی ہے۔

اس کے برعکس آنور سے گرانڈی سیمی کے سوتیلے بھائی رحس کا نام بھی آنور سے ہے، کی مفلوج قوت ارادی ہے۔ وہ بھی پال میرے کی مانند و غلا ہے مگر اُس کے برعکس ہمیشہ خاموش رہتا ہے اور بالکل بے عمل انسان ہے۔ یہ کردار ہمارے ہیرو آنور سے کو پورے ناول میں بھوت کی طرح ستاتا رہتا ہے۔ گویا وہ چاند کا تاریک اور نہ دیکھے جانا والا رخ ہے جو روشنی کو ستاتا رہتا ہے لیکن اُس میں تشدد کی اتنی قوت پوشیدہ ہے کہ خودکشی کرنے سے پہلے وہ ایگری کولا کو چھرا بھونک دیتا ہے کیونکہ ایگری کولا فوزیئر نے اُس کے منہ پر اُس جرم کی پاداش میں بید سے ضرب لگائی تھی کہ اُس نے ایگری کولا کو سلام کرنے سے انکار کر دیا تھا۔

کیبل ہمیں ایگری کولا فوزیئر کا پورا شجرہ نسب بتاتا ہے۔ وہ

ایک ریڈ انڈین شہزادی کی نسل سے ہے۔ یہ شہزادی ہمیش کی کھال کے کپڑے پہنتی تھی اور مرغابیوں کے پر سے اپنے سر کو آراستہ کرتی تھی۔ فوزی لیٹر کے پڑکھوں میں سے کوئی نوجوان اُسے بید کے جنگلوں سے اغوا کر کے لے جاتا ہے۔ ایگری کو لا کی رگوں میں اپنے باز صفت آباد اجارو کا خون دوڑ رہا ہے مگر اب وہ بوڑھا ہو چکا ہے اور بیمار و شکستہ حال ہے۔ اُس کی داڑھی کے بال پریشان ہیں۔ اُس کے کپڑے میلے ہیں اور تقریباً تیس برس چڑانے انداز کے ہیں۔ لیکن اُس میں جلالت اور خطابت کی شان اب بھی باقی ہے۔ کوئی زیانا والوں نے فروون فیلڈ سے خفا ہو کر اُس کی دواؤں کی دکان پر بار کر دی ہے کیونکہ اُن کی رائے میں فروون فیلڈ شمال کا اچھنی امریکی ہے جو خواہ مخواہ مداخلت کرتا رہتا ہے۔ پھر اُس پر نگر و باشندوں کی حمایت کرنے کا الزام بھی ہے۔ مگر ایگری کو لا فوزی لیٹر کو ان حرکتوں پر جلال آجاتا ہے اور وہ فروون فیلڈ کی پشت پناہ بن جاتا ہے۔ "اب تم بوڑھے شاہیں ایگری کو لا فوزی لیٹر کے پردوں کے سایہ میں ہو۔ تم میری اپنی اولاد ہو۔ پر و نسر! اپنے بوڑھے باپ کی نصیحت پر غور کرو۔" اور وہ فروون فیلڈ کو "بد قماش اور بے ہودہ لوگوں کے محشوں اور انگشت نمایوں سے بچا" لیتا ہے۔ وہ اُسے شجاعت کے

جوش میں "میرا دوست، میرا ساتھی، میرا بیٹا" کہہ کر پکارتا ہے۔ ہم کفارے کے اس لمحے کو اس وقت یاد کرتے ہیں جب ایگری کو لا فوزی میٹر جھڑے کے زخم سے مرنے لگتا ہے، وہ اپنے آپ پر ان لفظوں میں اظہارِ حضور کرتا ہے۔ "میں ہر شخص کو معاف کرتا ہوں۔ آدمی کو بہر صورت مرنے سے۔ میں لوئی زیا نا کے دشمنوں کو بھی معاف کرتا ہوں۔"

یہ بڑی رقت اور سپردگی کا لمحہ ہے۔ شاید مدقوق ڈاکٹر چارلی کلین کا حادثہ ہی اس کی ہمسری کر سکتا ہے۔ وہ رات کے وقت دریا کے بند پر چہل قدمی کرتے ہوئے شہر نیو آرمینز کا منظر دور سے دیکھتا ہے اور اس شہر کی حسن آمیز بے ایمانیوں پر مسکراتا ہے اور ٹھنڈی سانس بھرتے ہوئے پکار اٹھتا ہے۔ "پراگندہ، پراگندہ۔" ڈاکٹر کلین نا کام محبتوں کے بحال میں پھنسا ہوا ہے اور اسی سے کیبل کی تصنیف میں ایک غنائی حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کلو ٹھڈے سے محبت کرتا ہے۔ جس طرح پال میرے سفید فام آنورے سے محبت کرتی ہے اور دو غلاموں کے پال میرے سے محبت کرتا ہے۔ گرانڈی سیسی کے محاسن کی نشان دہی سے شاید تباری کو یہ خیال گزرے کہ اس ناول کا پلاسٹ بہت گمٹا ہوا ہے اور اس میں بڑی شدت اور سرعت

ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اپنی تمام سیاسی فراست، مزاحیہ چہچہن، سماجی جذبے اور نظریاتی شاعری کے باوجود کیبل کی یہ تصنیف بڑی ڈھیلی ڈھالی ہے۔ اس میں ٹھٹھول پن، جذباتیت اور ویسا نہ بے رنگی کی فراوانی ہے۔

زمانے نے کیبل کے ساتھ ایک مذاق یہ کیا ہے کہ اب بول چال کی زبان کا رواج کم ہو گیا ہے کیبل کے عہد میں بول چال کی زبان لکھنے کا رواج عام تھا۔ چنانچہ آج کل کے ناول نویسوں کے مقابلے میں وہ بول چال کی زبان کثرت سے استعمال کرتا ہے۔ اس کا لسانی ذخیرہ وافر ہے اور وہ زبان کے لئے اچھے کان رکھتا ہے۔ چنانچہ وہ دوغلی نسلوں کی انگریزی، فرانسیسی اور نیکرو انگریزی اور فرانسیسی سب پر قدرت رکھتا ہے۔ البتہ ممکن ہے کہ نئی نسل جو فاکٹر اور جوائس کی زبان پسند کرنے لگی ہے، کیبل کی زبان سے بھی لطف اندوز ہونے لگے۔

گرانڈی سیچی گریٹ گیٹس بی سے زیادہ تنج میل مسٹانی ہے۔ اس میں بڑا تنوع ہے لیکن یہ گیٹس بی سے زیادہ اکھڑی اکھڑی اور ڈھیلی ڈھالی ہے۔ اس میں ناول کے معیاری پینتے بھی زیادہ ہیں۔ اس میں کرداروں کی کثرت ہے اور ممتاز کردار اپنی زندگی اور ماحول سے پوری طرح میل

کھاتے ہیں۔ اُن کے خیالات اور جذبات میں حالات کے تقاضوں سے تبدیلیاں ہوتی ہیں تو ہم انہیں بڑے غور سے دیکھتے ہیں۔ گیسٹس بی کی مانند اس ناول میں کوئی واحد کردار ہیر ذہن کر نہیں اُبھرتا۔ البتہ ایک حقیقت پسندانہ سماجی ناول شاعرانہ میلوڈرامے کا روپ بھی اختیار کرتا ہے۔ گرائڈی سٹی کی دکھائی کارانہ بھی گیسٹس بی کی مانند ہی ہے کہ اس میں آداب و تمیز اور رومان کا بڑا کامیاب امتزاج پایا جاتا ہے۔

منعطل کے دن

ہیو ویلز کا یہ ناول ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا تھا۔ یہ ہیو ویلز کے آخری ناولوں میں سے ہے اور شاید اُس کا شاہکار ہے اس ناول کا زمانہ انیسویں صدی کی ساتویں دہائی کا وسط (۱۸۷۶ء) ہے۔

ہیو ویلز کا عام نقص یہ ہے کہ اُس نے اپنی تخلیقات پر کافی محنت اور ریاض کبھی نہیں کیا۔ اُس کا دماغ کاہل بھی ہے اور مصنوعی طور پر محتاط بھی چونچا۔ وہ اپنے ناولوں میں عین موقع پر انکار کرتا نظر آتا ہے۔ اُس کی ذہانت بڑی چالاک اور عیار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ غالباً دوسرے تمام ناول نویسوں سے زیادہ امریکی زندگی سے واقف ہے لیکن اُس میں تخلیق بہت

کم ہے۔ اُس میں حکایت سازی کی صلاحیت برائے نام ہے۔ وہ سنسنی خیز واقعات کو بجا بکدستی سے بیان کرنے کا اہل نہیں ہے اور نہ وہ ایسی فضائیاں قائم کر پاتا ہے جو ناول کی ابتدا سے انتہا تک برقرار رہ سکے۔ اُس کی ذہانت اگر واقعات کا شعور حاصل بھی کر لیتی تھی تو اُس کا تخیل اُن کو گرفت میں نہ لاسکتا تھا اور نہ وہ ان واقعات کو ناول میں کوئی منضبط اور باقاعدہ شکل دے سکتا تھا۔ اُس کی کہانیوں کے اندر بڑی بڑی خلا میں ہیں جن کو بھرا نہیں گیا ہے۔ اُس کی تحریروں میں مربوط عمل کا بھی فقدان ہے اور اُن میں کوئی ایک آواز بھی ایسی نہیں جسے ہم ہر ویلز کی آواز کہہ سکیں۔ اُس نے قریب قریب تیس ناول لکھے ہیں۔ یہ ناول نقادوں اور مورخوں کے لئے تو مفید و تساویری ہو سکتی ہیں لیکن اُن کو افسانوی تخلیق کی فتوحات ہرگز نہیں کہا جاسکتا۔

ان حالات میں 'تعطیل کے دن' (THE VACATIONS OF THE KELLYS)

کو پڑھ کر خوشی ہوتی ہے۔ اس ناول کا مصنف اب بوڑھا ہو چکا ہے اور اپنی ذہنی کاہلی سے بڑی خوش گوار خدمت لیتا ہے۔ 'تعطیل کے دن' کی فضایاؤں کی فضا ہے۔ اس میں پرسکون دانائی اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کا تاثر ملتا ہے۔

نارل کی کہانی کا تعلق ایٹم کبلون سے ہے جو ٹاؤڈیو نیورسٹی میں تاریخی
عمرات کے پروفیسر ہیں۔۔۔۔۔۔ میاں بیوی کی عمر چالیس سال سے اوپر
ہے۔ اُن کے دولڑکے بھی ہیں۔ پروفیسر بہان خیالات رکھتے ہیں۔ معزز شہری ہیں
اور درمیانے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اخلاقی طور پر وہ بڑے مخلص لوگ ہیں
لیکن اپنے تجربے کے حلقے سے باہر کی دنیا کا سامنا کرتے ہچکچاتے ہیں۔ اُن
کو اپنے رتبے اور عزت کا بہت خیال رہتا ہے۔ وہ بڑے کفایت شعار
ہیں اور اپنی تنخواہ کے علاوہ اُن کے پاس بہت کم روپیہ ہے۔ موسم گرما کی
تعطیلوں میں وہ عام طور سے کسی کاشتکار کے گھر میں یا پھر ہوٹل میں قیام کرتے
ہیں۔ کیونکہ کھانا اپنے لائحہ سے پکانا اُن کی شان کے خلاف ہے۔ چنانچہ
زندگی کے وہ دن انہیں کبھی نہیں مجبور لاتے جب اُن کو اپنے لائحہ سے کھانا
پکانا پڑا تھا۔ مسز کبلون اپنے شوہر کی مانند دانشورا ور عالم نہیں لیکن اُن میں
حفظ مراتب کا احساس پروفیسر سے زیادہ ہے۔ اور اُن کے اخلاقی خیالات
بھی زیادہ واضح ہیں۔

کہانی شروع ہوتی ہے تو یہ لوگ ہمیں دیباست مہم شمار کے ایک مکان میں چھٹیوں کے دن بسر کرتے ملتے ہیں۔ اس مکان کا نام شکر نامی ایک

شخص ہے جو قریب ہی رہتا ہے۔ یہ لوگ ایک کاشتکار کاٹھ اور اُنس کی
 بیوی کو مکان کا ایک حصہ اس شرط پر کرائے پر دیتے ہیں کہ کاٹھ کی بیوی
 کھانا پکائے گی اور گھر کی دیکھ بھال کرے گی۔ نیز کاٹھ اُن کے گھوڑے
 کی زمین کس دیا کرے گا۔ کہانی میں اخلاقی الجھنیں اُن وقت شروع ہوتی ہیں،
 جب پروفیسر اور اُن کی بیوی کو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کاٹھ اور اُنس کی بیوی
 بالکل گھامڑا اور احمق اور بڑے چھوٹا اور نا اہل لوگ ہیں۔ کاٹھ بد زبان
 شکی اور بے رحم قسم کا انسان ہے اور اُنس کی بیوی نہ کوئی منصوبہ بنا پاتی اور
 نہ گھر کی دیکھ بھال کرنے کے طریقوں میں کوئی اصلاح کرنے کی اہل ہے پہلے
 ہی دین و دھرم میں دھوئیں کے ذرات تیرتے نظر آتے ہیں۔ بکھن میں کھٹاس اور
 بوسے۔ روٹی اتنی خراب ہے کہ کھائی نہیں جاسکتی اور چائے کا مزا کو تیار
 کا سا ہے۔

پروفیسر اور اُن کی بیوی، کاٹھ اور اُنس کی بیوی کو سدھارنے کی کوشش
 کرتے ہیں۔ وہ دونوں کو سمجھاتے ہیں، اُن کے ساتھ ہمدردی کرتے ہیں۔ انہیں
 ڈراتے دھمکاتے ہیں۔ حالانکہ کیلون حساس لوگ ہیں اور اپنی اس حرکت پر وہ
 نادم بھی ہوتے ہیں۔ صورت حال کے باعث جو اخلاقی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں

اُن سے اُنہیں بڑا صدمہ پہنچتا ہے۔ کیا کاسٹ اور اُن کی بیوی جہان بوجھ کر بدعنوانیاں کرتے ہیں یا وہ اپنی جہالت کی وجہ سے مغذوری میں؟ دونوں کے ساتھ مجرموں کا سا برتاؤ ہونا چاہئے یا وہ اپنے ماحول کے پروردہ ہیں۔ اس لئے قابلِ ہمدردی اور معافی ہیں؟ اور اگر اُن کے ساتھ دونوں قسم کا برتاؤ ہونا چاہئے تو پھر وہ زیادہ مجرم ہیں یا زیادہ مظلوم؟ پھر کیا اُن کو نکال دینا چاہئے یا اُن کی اصلاح کرنی چاہئے؟ اسی کے ساتھ وٹاں کے معاشرے کے درمیان رہ کر پیر وغیرہ اور اُن کی بیوی اپنے آپ کو بہت پست اور حقیر سمجھنے لگتے ہیں۔ کیونکہ اُنہیں بڑے گھٹیا لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ شیکہ گھرانے کی ڈرپوک اور کم ظرف خواتین ہیں۔ مقامی کاشتکار ہے۔ جو موت کے بارے میں گندے مذاق کیا کرتا ہے۔ شرابی ایس ہے جو بہت مست ہو کر شرک کے کنارے پڑ جاتا ہے اور اُن کی دکھیااری بیوی اور بچے ہیں۔

ناول میں دو اور اہم کردار بھی ہیں۔ پارٹھنوپ بروک (۲۷ سال)، جو کیلون کی ماموں زاد بہن ہے اور ایلیو ایمرنس جو سکول ماسٹر ہے، کھیت میں کام کرتا ہے، ڈرامے لکھتا ہے اور ہرفن مولا ہے۔ پارٹھنوپ منیم ہے اور اُن کے منہ بولے والدین اعلیٰ تصویریں بنانے لگے ہوئے ہیں۔ اُن کی تعلیم یورپ میں ہوئی ہے۔

اور وہ بے حد رومان پسند اور خیال پرست لڑکی ہے۔ اُس نے ایک ایسی
 تہذیب میں پرورش پائی ہے جہاں عورت کا درجہ بہت بلند سمجھا جاتا تھا۔
 مگر سوویٹز کی رائے میں اس لڑکی کے آئیڈیل بہت مبہم اور سخت ہیں اور اُس
 کے ارادوں میں بڑا تناؤ پایا جاتا ہے۔ لہذا اُسے تھوڑا انسان بننا چاہیے۔
 اس تناؤ کو کم کر کے تھوڑی تفریح بھی کرنی چاہیے۔ یہ کام ایمرنس کی محبت انجام
 دیتی ہے۔ ایمرنس خود سوویٹز کی مانند کیلون خاندان اور کاٹس خاندان کے ہیں
 ہیں ہے۔ اُس کے والدین معمولی لوگ تھے مگر اُس نے تہذیب اور آداب
 سیکھ لئے ہیں۔ ابتداء میں پارٹنر کو اُس کی پرانگندہ اور بے مقصد زندگی ایک
 آنکھ نہیں بھاتی اور ایمرنس کا یہ کہنا کہ میں تو زندگی میں تجربے کر رہا ہوں اُسے
 بہت برا لگتا ہے کیونکہ اُس کے خیال کے مطابق انسان کا ایک واحد آئیڈیل
 ہونا چاہیے اور اُسے اس آئیڈیل پر سختی سے چلنا چاہیے۔ ایمرنس کی شخصیت
 کے تنوع اور اُس کے گیناگوں ذوق پر وہ کبھی حیران ہوتی ہے، کبھی خفا ہوتی
 ہے اور کبھی بھی ادائیں اُسے اپنی طرف کھینچ لیتی ہیں۔ وہ اس سے پوچھتی ہے
 کہ "کیا ایمرنس یہ نہیں کہتا کہ اپنی جوانی کے خوابوں کی تقلید کر دے اور ایمرنس چڑھ
 کر جواب دیتا ہے۔ "ہاں! مگر کس خواب کی؟"

آخر کار پار تھنوب آہستہ آہستہ ایمرنس کو اپنا منگیتر تسلیم کرنے پر
 آمادہ ہو جاتی ہے مگر یہ عمل خاصا طویل ہے۔ پندار کو نیچے اتارنا پڑتا ہے،
 تعصبات کا پردہ چاک کرنا ہوتا ہے اور لاطیموں کی تاریکی پر روشنی ڈالنی
 ہوتی ہے۔ اسی دوران میں کیلون خاندان بھی اپنی اخلاقی درشتگی میں نرمی پیدا
 کرتا ہے۔ کاسٹ کو گھر سے نکالنے کی بجائے وہ خود اس گھر کو خالی کر کے
 قریب ہی ایک اور مکان میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ اس گھر میں انہیں اپنے
 اخلاقی نظریات کی درشتگی سے نجات مل جاتی ہے اور یہ امید بندھتی ہے کہ
 موسم گرما کی تعطیل کے باقی ماندہ ایام وہ آرام اور خوشی سے گزار سکیں گے۔
 پورا ناول اخلاقی تجربات اور خود پندار اعتراضات کے دائرے سے
 نکل کر پرسکون زندگی کی پرستش مرغزادی نفس میں حرکت کرنے لگتا ہے۔ تناؤ
 ختم ہو جاتا ہے اور کتاب کا لہجہ تغزل بھی ہو جاتا ہے گویا سارے کردار
 کوئی تیوٹا رہنا رہ رہے ہیں۔ یہ بچھ کا ناٹ ہوتا ہے اور پار تھنوب اسے کافی
 پہلاتی ہے۔ قسمت کا سال بتانے والے بن ہمارے آتے جاتے رہتے
 ہیں اور اسی قسم کے دوسرے عجوبہ اور بھٹکے ہوئے مسافر بھی۔

ناول کے اُنیمویں باب میں ہودیلا اپنے زیادہ اہم مسائل کو قریب

قریب تمثیلی پیرائے میں پیش کرتا ہے۔ گزرتے ہوئے خوش گوار لمحے پار تھنوپ
 اور ایمرنس کے لئے خوشیوں اور مسرتوں کا پیام لاتے ہیں۔ کیوں کہ وہ اپنے
 جذبات کا اعلان کئے بغیر اپنی اپنی جگہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے
 سے محبت کرتے ہیں۔ اُن کی اس زندگی میں آنے جانے والوں کے مشاغل
 سے تنوع پیدا ہوتا ہے۔ پہلے جینیوا سے چند اطالوی آتے ہیں جو ہاتھ سے
 کوئی باجہ بجاتے ہیں اور پار تھنوپ اُن کے پرانی دنیا کے حسن اور وفار
 سے بہت متاثر ہوتی ہے اور محسوس کرتی ہے کہ "یہ حسن گنوار امریکیوں کے
 مجنڈے پن اور بد تمیزیوں سے کتنا مختلف ہے۔" اطالیوں کے جانے کے
 بعد کپڑوں کا ایک آرٹس سوداگر آتا ہے جو آتے وقت بڑے کھرے پن
 سے پیش آتا ہے مگر جانتا ہے بہت خوش خوش۔ اُس کے بعد "ملاح قسم کا
 ایک فرانسیسی" آتا ہے جس کی تصویر پار تھنوپ بناتی ہے اور جو بڑی لمبا جت
 سے دس سینٹ کا ایک نوٹ قبول کر لیتا ہے۔ اور تب ایک دن ایک
 لحیم شحیم نیگرو زمین سے آسمانی بادل کی طرح اٹھتا ہے۔ اُس کا پہرہ زندوں
 کا سا ہے اور وہ برہم ہے۔ وہ اپنے "لبے چوڑے تنگے پاؤں" سمیت
 نمودار ہوتا ہے۔ اپنی خون آلود آنکھوں سے پار تھنوپ اور ایمرنس کو گھورتا

باشندوں کی جفاکشی اور موقع شناسی کی جگہ اب کاسٹ جیسے لوگوں کی نااہلی اور حماقت رہ گئی ہے۔ پس ثابت ہوا کہ یورپین مہاجرین اور عظیم شہیم نیکرو میں نیوا انگلینڈ کے اینگلو سکس باشندوں سے زیادہ جان ہے، زیادہ طاقت ہے۔

"تغییل کے دن" حقائق کی اہمیت اور سلسلہ حیات کے پیچ و خم کا شدید احساس دلاتی ہے۔ زندگی کے یہ پیچ و خم حقیقت سے آئیڈیل میں اور ہیجان سے اصول میں بدل جاتے ہیں۔ یہ احساس "شے" انگریزی ناولوں میں بہت عام ہے لیکن امریکی ناولوں میں بالکل نہیں ملتا۔ امریکی ناولوں میں تو اس کے برعکس حقیقت اور آئیڈیل کو ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کیا جاتا ہے۔ ہودیلز کا انسانی پیچیدگی کا احساس بھی امریکی ناولوں میں عام نہیں ہے۔ مثلاً شاید ہی کوئی امریکی کردار کیلون کے ان خیالات سے متفق ہو۔

"کسی انسانی رشتے سے خواہ وہ کتنا ہی عارضی کیوں نہ ہو، گریز کرنا، پیچھے ہٹ جانا کتنا مشکل ہے۔ جدائی کے وقت زور کا جھٹکا لگتا ہے۔ جسم کے ریشے ریشے چٹختے لگتے ہیں

اور دل میں ہو ک سی اٹھتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہر رشتہ
 ذلیلت کے آخر میں ایک اندھی آرزو، وہ خواہ کتنی ہی پھول
 اور غیر منطقی کیوں نہ ہو، اس رشتے کی تجدید کے لئے اٹھتی ہے
 اور اگر یہ رشتہ اچانک یا تکمیل سے پیشتر ختم ہو جائے تو پھر
 یہ آرزو اور شدید ہو جاتی ہے۔

ہو ویلزیہاں "انسانی رشتے" کی معمولات سے بحث کر رہا ہے۔ اس
 کی ڈرامائی نگارش بہ کثرت انگریزی ناولوں کا موضوع ہے۔ اس کے برعکس
 امریکہ کے اکثر بہترین ناولوں کا طرز استدلال یہ ہے کہ "انسانی رشتے" سے
 فرار آسان اور مناسب چیز ہے۔ اور اگر ایسا نہ ہو تو یہ رشتہ جان لیوا بن جاتا
 ہے۔ ہمیں ہو ویلزیہاں چار سے پر اس خیال سے ترس آتا ہے کہ انسانی
 رشتے سے فرار کی دشواریوں پر اس کے تاثرات اسی سال شائع ہوئے
 جس سال اس کا انتقال ہوا۔

"نعلین کے دن" اپنی علامتی مفاہمتوں اور ہم آہنگیوں کے باعث
 شکسپیئر کے آخری ڈراموں سے مشابہ ہے۔ مگر اسی وجہ سے وہ امریکی زمان
 سے میل نہیں کھاتی۔ جیسا کہ میں نے اس کتاب میں بار بار عرض کیا ہے امریکی

رومان اُن مفاہمتوں اور ہم آہنگیوں کا سہارا نہیں لیتا جو سرگزشتی اور دیہاتی
 زندگی کی وجہ سے انسانی معاشرے میں پیدا ہوتی ہیں اور نہ اس رومانوی توانائی
 پر بھروسہ کرتا ہے جو مستقبل میں نصیب ہوتی ہے۔ کوپر، میل ویل، مارک ٹوین
 اور فاکسٹر میں دیہاتی زندگی سے محبت نوجوانی کا رنگ لے لے ہوئے ہے
 اُن کا دیہاتی تجربہ بڑا گریز یا اور عارضی ہے اور ماضی میں گم ہوتا رہتا ہے
 اور اگر کبھی عارضی طور پر اس کی تجدید ہوتی ہے۔۔۔۔۔ نیٹی بیو کو جنگل میں ہلک
 فن کو کشتی میں اور دریائے مسیسی پی کے ساحل پر شکار کے دوران میں۔۔۔
 تو بھی دیہاتی تجربہ معاشرے سے فرار اور اپنے وجود کی پیچیدگیوں سے گریز
 کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس سے معاشرے میں یا اپنی شخصیت میں وحدت
 نہیں پیدا ہوتی اور نہ زخم مندمل ہوتے ہیں۔

ہم نے ان تینوں ناولوں کے رومانی عناصر پر روشنی ڈالی ہے۔
 "گیٹس بی کا نیم تاریخی، نیم افسانوی المیہ اور طریقہ بیجند" اگر انڈی سی کی شدید
 میلوڈراما بیت اور تعطیل کے دن کی دیہاتی تمثیل۔۔۔۔۔ مگر اس کے
 باوجود ان تینوں ناولوں کا بنیادی موضوع معاشرے میں انسانی زندگی کی حقیقتیں
 ہیں۔ یہ سب عمل کے اس سلسلہ سے تعلق رکھتے ہیں جس کے باعث مسخ شدہ

یا مبالغہ آمیز مطمح نظر کے کارن انسان کو معاشرے کے اندر وہ کہ شکست کا
منہ دیکھنا پڑتا ہے یا پھر وہ اپنے مطمح نظر میں اصلاح و ترمیم کر لیتا ہے۔
امریکی اوسب میں مسخ شدہ مطمح نظر ایک جرم ہے جس کی سزا ملتی ہے۔ چنانچہ
ماغفورن اور میل ویل کے وقت سے یہی نقطہ نظر کار فرما ہے البتہ اس پیر
کو معاشرتی طریقہ کے انداز میں بہت کم پیش کیا گیا ہے۔

نورس اور نیچرل ازم

ناول کی بحث میں نیچرل ازم ایک ضروری لفظ ہے۔ مگر چونکہ یہ لفظ مختلف معنی میں استعمال کیا جاتا ہے، اس لئے اس کی تعریف بے محل نہ ہوگی مثلاً بعض اوقات ناول کی "قدرتی تفصیل" کا تذکرہ کیا جاتا ہے اور اس سے مراد فقط نیچر یا غیر ذی روح پس منظر میں انشیا کا اوسط ہوتا ہے جس کو کتاب کے خیالات، تشبیہات، علامات اور شاید جذبات سے ممتاز کرنا مقصود ہوتا ہے۔ اسی سے ملتا جلتا اس اصطلاح کا ما بعد الطبعیاتی استعمال ہے وہاں نیچرل ازم فوق فطرت کی ضد سمجھی جاتی ہے مگر چونکہ اس مفہوم کے اعتبار سے ہماری جیمز اور ہوبلز بھی ویسے ہی نیچری ہو جاتے ہیں جیسے کہ ایمیل زولا، فرنیک نورس اور جیک لنڈن ہیں۔ اس لئے مناسب یہی ہے کہ اس اصطلاح کو

فقط اُن امر کی مصنفوں تک محدود رکھا جائے جو زولا کی عام روایت کی تقلید کرتے ہیں مثلاً فریڈک نورس، جیک لنڈن، تھبوڈور ڈرائیمر اور فیرل۔

میری رائے میں ہر ناول حقیقت پسندانہ ہوتا ہے۔ اس لئے مختلف ناول نویسوں اور ناولوں میں نظریاتی کیرتے وقت حقیقت پسندی کی اصطلاح سے کوئی فائدہ نہیں ہوگا۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ڈرائیمر حقیقت پسند ہے اور جمیز حقیقت پسند نہیں ہے۔ حقیقت پسند و ناول ہی ہیں۔ البتہ اُن کی حقیقت پسندی کی نوعیتیں جدا جدا ہیں۔ نیچرل ازم حقیقت پسندی کی ایک مخصوص صنف ہے۔ حقیقت پسندی کو حالانکہ اکثر تلخ اور ناخوش گوار حقیقتوں سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ لیکن قانون قدرت کے نظریے کی تقلید کے باعث حقیقت پسندی بھی نیچرل ازم ہی کی ایک صنف بن جاتی ہے۔ جمالیاتی اصطلاح میں یہ نظریہ استعارۃً تقدیر اور کائنات میں انسان کی حیثیت کے مرادف ہے۔ لہذا نیچرل ازم شروع تو حقیقت پسندی ہی کے حدود میں ہوتی ہے مگر اُس کا خاتمہ ایک قسم کی شاعری پر ہوتا ہے۔

زولا اور اُس کے ہم عصروں کی کوشش یہ تھی کہ ایک نئے قسم کا

سائنسی افسانہ لکھا جائے۔ چنانچہ امریکہ کی نیچری تحریک (جس میں ناول بھی
 شامل ہے) اسی مقام سے اپنا سفر شروع کرتی ہے۔ فرانسیسی دبستان کا
 مسلح نظر ایک آزاد "تجرباتی" طریقہ کار کی مشق کرنا تھا۔ اپنے کرداروں
 کو ایک مخصوص ماحول میں رکھنا جس طرح سائنس دان اپنے غولوں کو تجربہ گاہ
 میں رکھتا ہے اور پھر بلا کسی اندیشے یا رعایت کے ان کی رپورٹ مرتب
 کرنا اور یہ بتانا کہ وہ کس طرح قوانین قدرت کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ لیکن
 ناول کے ناول اپنی چونکا دینے والی پرواز تخیل کے باوجود برائے نام
 "سائنٹیفک" ہیں۔ فرانس کے نیچری فقط اپنے ناول کا وقار بڑھانے
 کی خاطر سائنس کی آڑ لیتے ہیں۔ انہیں سائنسی طریقہ کار سے کوئی دلچسپی نہ
 تھی۔ مگر فرانس کے نیچری ناول کا رشتہ سائنس سے اس معنی میں حقیقی اور مخلصانہ
 تھا کہ نیچری ناول اپنی محتاط تحقیق و تفتیش، اپنی سفاکانہ اور تجرباتی صداقت
 گوئی، طرز عمل کے اصولوں، ماحول اور ورثے کے اثر اور عناصر کے توجہات
 کا خیال رکھنے کے باعث بسا اوقات کامیاب ہوا لیکن امریکی نیچری ناول
 اس لحاظ سے اتنا کامیاب نہیں ہوا۔ انیسویں صدی کی سائنس کی مانند نیچری
 ناول نے بھی یہی قنوطی انداز اختیار کیا کہ فرد میں اپنی تقدیر کا فیصلہ کرنے

کی صلاحیت بہت کم ہے۔

نورس نے اپنے پہلے ناول میک میک میں اکثر رجحانات کو زوال سے جوں کا توں قبول کر لیا۔ ڈرائیئر سائنس کا طالب علم تھا۔ چنانچہ اُس کی کتابوں میں ہم "کیمیائیت" کا ذکر جا بجا پڑھتے ہیں۔ اور کہا جاتا ہے کہ یہی چیز اُس کے کرداروں کو اُن کی تقدیر کی جانب لے جاتی ہے۔ مگر ہم نورس سے سائنس کے بارے میں بہت کم سنتے ہیں۔ گو فرانسس بی نیچرل ازم نے روٹھائیت کے خلاف بغاوت کا اعلان کر رکھا تھا لیکن نورس اپنی نیچرل ازم کو روٹھان ہی کے ایک نئے پیکر میں پیش کرتا ہے۔

"ناول نویس کی ذمہ داریاں" میں وہ ہمیں بتاتا ہے کہ اُس کے اپنے ناولوں کا مقصد "حقیقت پسندی" کی مخالفت کرنا ہے۔ شاید اُس کی مراد ہو ویلز اور جیمز کی حقیقت پسندی سے نفی۔ اس حقیقت پسندی کو وہ بہت "باریک اور دقیق" کہتا ہے۔ اور وہ اُس پر طنز کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ "یہ ایک ٹوٹی ہوئی چائے کی پیالی کا ڈرامہ ہے۔ ایک چوراہے سے دوسرے چوراہے تک پہل قدمی کرنے کا المیہ ہے، سہ پہر کے وقت کسی ملاقاتی کی آمد کا ہنگامہ ہے۔" مگر جس رومان کی مدد سے

نورس "حقیقت پسندی کے گھٹیا پن" کی مخالفت کا عزم کرتا ہے وہ بہت واضح نہیں ہے اور نہ اس کی صاف لفظوں میں کہیں تعریف کی گئی ہے! البتہ وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ حقیقت پسندی کے برعکس جو زندگی کو روزمرہ کے معمولات کے دائرہ میں محصور کر دیتی ہے۔ "رومان افسانے کی ایک ایسی صنف ہے جو زندگی کے روزمرہ کے معمولات میں تغیرات کا لحاظ بھی کھتی ہے۔" اور یہ کہ حقیقت پسندی کے برعکس رومان غرضی جذبات کی گہرائیوں تک پہنچ جاتا ہے اور ان کو منکشف کرتا ہے۔ نورس کے بقول رومان "لوگوں کے تخیل سے قریب ہوتا ہے اور نہ تو فن کا محض"، "اتاتی" یا "جہاں پسند" کے اندر سے پھوٹتا ہے اور نہ ان کو پسند آتا ہے۔ اس اہم خیالی کے معنی میں آگے چل کر بیان کر دیں گا۔

ان باتوں سے تاہم نئی ذہن رکھنے والے قاری کا خیال قدرتی طور پر اس عام مشابہت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو نورس کے رومان کی وکالت میں اور اس سے پیشتر کی براؤن، کوپر، سمس، لائٹھولین اور میں ویل کے رومان کی وکالت میں پائی جاتی ہے۔ اس مشابہت کی اہمیت عام طور سے نظر انداز کر دی جاتی ہے۔ اور نورس نے اپنے ناولوں کو رومان سے تعبیر کیا

ہے تو اس کو یہ کہہ کر مال دیا جاتا ہے کہ نورس سبکی تھا اور ہوائی باتیں کرتا تھا لیکن واقعہ یہ ہے کہ امریکہ میں افسانوی نیچرل ازم کا خالق جس وقت اپنی تصنیفات کو رومان سے تعبیر کرتا ہے تو وہ ایک سنجیدہ حقیقت بیان کرتا ہے۔ جس طرح وہ اپنے ذاتی قول و فعل میں بے حد مخلص انسان تھا۔ اسی طرح اُس کا یہ دعویٰ بھی انتہائی خلوص پر مبنی تھا۔ اُس نے اپنی مختصر سی زندگی میں ۱۹۰۰ء میں تیس سال کی عمر میں انتقال کر گیا، ایسے ناول لکھے جو حقیقت پسندی سے دُور ہیں مگر اُس کے تخیل کی یہ تخلیقات بیک وقت رومان بھی ہیں اور نیچر بھی۔

میک ٹیگ

نورس نے اپنے پہلے ناول کا بیشتر حصہ ۱۸۹۲ء میں مکمل کر لیا تھا، مگر یہ ناول ختم ۱۸۹۹ء میں ہوا اور اسی سال شائع بھی ہوا۔ اس لحاظ سے نورس کا یہ ناول امریکی نیچرل ازم کی ایک اہم دستاویز دسیجن کرین کی "میگی" سے پیشتر کی تصنیف ہے۔ حالانکہ میگی ٹیگ سے پہلے شائع ہوئی تھی البتہ اس کو شہرت نہیں ملی۔ نورس کے ناول کا ہیرو میک ٹیگ، سین فرانسسکو کا ایک اُن پڑھو دندان ساز ہے۔ وہ ایک بھولا بھالا سا حیوان صفت انسان ہے۔

جو شہری زندگی کی سب کادیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ کہانی بیان کرتے وقت نورس
 وراثت، ماحول اور انحطاط کے موضوع سے سر مو نہیں ہٹتا۔ مارکس شورلر جو
 میک ٹیگ کا فرضی دوست ہے حکام کو خبر دیتا ہے کہ امراض دندان کے
 اس ماہر کے پاس لائسنس نہیں ہے۔ یہ واقعہ ماحول اور وراثت کے جان لیوا
 عناصر کو حرکت میں لاتا ہے اور میر کو تباہی کے راستے پر لے جاتا ہے۔
 میک ٹیگ نورس کی سب سے اچھی تصنیف ہے اس میں نوجوان
 فن کار کے جنس کے آثار سجا بجا ملتے ہیں۔ اس کتاب کو ہم بھونڈا مگر صحیح معنی
 میں ایک فن پارہ کہہ سکتے ہیں۔ اکثر امریکی ناولوں کی طرح "ہشت نیش
 صدف" (THE OCTOPUS) بھی تمام و کمال "تصویر" ہے لیکن میک ٹیگ میں
 ہمیں کئی مناظر ایسے ملتے ہیں جن کا مشاہدہ لکھنے والے نے بڑے غور سے
 کیا ہے اور انہیں مناسب ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے۔ گویہ بھی درست
 ہے کہ کئی مناظر میں ڈرامائیت ضرورت سے زیادہ ہو گئی ہے۔ مگر ہم
 مطلب میں میک ٹیگ کی مصروفیتوں کو، ساحل پر میک ٹیگ اور مارکس شورلر
 کی لڑائی کو، میک ٹیگ اور تربنا کی شادی کو اور تربنا کے سفاکانہ قتل کو
 آسانی سے ہرگز نہیں بھول سکتے۔ اور نہ اپنی میلو ڈرامائیت کے باوصف

میک ٹیگ اور مارکس کی آخری اور مہلک جنگ کو۔ نورس میں معاشرتی طرز
 عمل کو نگاہ بصیرت سے دیکھنے کی صلاحیت بھی موجود تھی۔ البتہ انسانی آداب
 پر اس کے تبصرے کبھی کبھار بہت سطحی ہوتے ہیں۔ مثلاً ان لوگوں کے زیادہ
 زندگی کی آسائشوں کا احساس کسی کو نہیں ہونا جن کی معاشرتی حیثیت مذہب
 ہوتی ہے۔ اس کی تحریروں میں ایسے ٹکڑے سماجی مایوس گئے جن میں اعلیٰ
 مشاہدے کو بڑی خاموشی سے مگر اثر انگیز انداز میں بیان کر دیا جاتا ہے۔

شب تراٹا اور دندان ساز کی شادی ہو گئی۔ مہمان قیدیوں
 کی طرح بے بس کھڑے تھے اور اپنی آنکھوں کے گوشوں
 سے چوری چوری دیکھ رہے تھے۔ مسٹر سید کے جسم کا
 کوئی حصہ بھی نہ ہلا میسٹر سید۔ رومال سے منہ ڈھانچے برابر دتی
 رہیں۔ موسیقی کے دھنوں میں پادری کے دھیمے ٹہچے میں بولنے
 کی آواز سنائی دے جاتی۔ باہر سے سڑک کا شور کھڑکی تک
 بھنچا بھنچا آتا۔ ٹرام گھر گھراتی ہوئی پاس سے گزر گئی۔ اخبار
 فروش لڑکا شام کے اخبار کی آواز لگاتا چلا گیا اور عمارت کے
 کسی حصے سے آرا چلنے کی آواز مسلسل آتی رہی۔

ترانا اور میک ٹیگ رکوع میں جھک گئے : ندان باز
 کے گھٹنے زمین سے مکرے اور لوگوں نے اُس کے جوتے کا
 تکر ویکھا جو بالکل نیا تھا۔ جوتے کا چمڑہ پیلا تھا اور پٹیل کی کیلیں
 نئی ہونے کے باعث چمک رہی تھیں۔ ترانا اُس کے پہلو
 میں بڑے انداز سے جھکی ہوئی تھی اور اپنی پوشاک کے کنارے
 کو بڑی نفاست سے اٹھائے ہوئے تھی۔

ہم میک ٹیگ اور ترانا کو عام حالات میں روزمرہ کی زندگی گزارتے
 ہوئے دیکھتے ہیں۔ چنانچہ جب اُن کی کہانی کے ورق کھلنے لگتے ہیں، تو ہمیں
 اُن سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ان کھٹ پٹلیوں کے علاوہ اُن کی ایک
 علیحدہ زندگی بھی ہے جو تقدیراً نہیں بعد میں بنا دیتی ہے اور کتاب کے آخری
 حصے میں اُن کا ستیاناس کیا دیتی ہے۔

نو دس کے اصولی ہت کندوں سے زیادہ یہ مناظر ہیں کہ داروں کے
 بارے میں بتاتے ہیں۔ ان اصولی ہت کندوں میں سے ایک ہت کندہ
 یہ ہے کہ ڈارون کے نظریات کے مطابق ہر کردار کی دہری شخصیت دکھائی
 جاتی ہے۔ چنانچہ لوگ بظاہر تو بود و ماند کے ضابطوں اور رسم و رواج کے

طریقوں کے مطابق چلتے ہیں مگر اندر سے وہ گوشت خوردہ سے ہوتے ہیں
 جس طرح قدیم انسانوں میں شیطان اندر سے جھانکتا تھا، اسی طرح نچیری ٹاپوں
 میں یہ درندہ برابر جھانکتا رہتا ہے۔ جدید ابلیس کسی زمانے میں بھیڑیا یا بن مانس
 تھا۔ میک ٹیگ میں بھی یہ حیوانی تصویر کشی وافر ملتی ہے اور یہ تصویر کشی اس
 وقت زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے۔ جب انسانوں کو ارتقائی میٹرھی پر چڑھایا
 اتارا جاتا ہے۔ اس میٹرھی کا ایک سرا انسان ہے اور دوسرا سراسر جانور۔ کتاب
 کا ایک یادگار لمحہ وہ ہے جب شادی سے پیشتر ترانا، دندان ساز میک ٹیگ
 کے کمرے میں مریضوں کی کرسی پر بیٹھی ہے۔ اُسے کلوروفارم دیا جا چکا ہے
 اور وہ بیہوش ہے۔ میک ٹیگ کے جذبات ان لفظوں میں بیان کئے گئے
 ہیں :—

”اچانک انسان کے اندر کا جانور جاگ اٹھا۔ بدی کا جذبہ
 جو اُس میں سطح سے بالکل قریب تھا۔ اوپر اُچھل آیا اور چیخنے
 چنگھاڑنے لگا۔ یہ بڑا بھرائی لمحہ تھا جو اچانک آگیا تھا۔ وہ
 اس بحران کے لئے تیار نہ تھا۔ میک ٹیگ اس سے اندھا
 دھند لڑنے لگا۔ مقابلے کا ایک جذبہ تھا جو اُسے لڑنے

پر مجبور کر رہا تھا۔ حالانکہ اُس نے اس کا سبب معلوم کرنے
 کی بھی کوشش نہیں کی تھی۔ دوسرے کے پہلو بہ پہلو اُس کے
 اندر ایک دوسری ذات، ایک بہتر میک ٹیک بھی اٹھ کھڑا ہوا۔
 دونوں مضبوط تھے اور دونوں میں انسان کی بھونڈی قوت پائی
 جاتی تھی۔ دونوں آپس میں گتہ گئے اور اس گھٹیا سے مطلب
 میں ایک بھیانک جنگ چھڑ گئی۔ یہ بڑی پرانی جنگ تھی، دنیا
 کی طرح پرانی، دنیا کی طرح وسیع — جانور کی تیندوے
 کی مانند اچانک جست، ہونٹ ٹٹکے ہوئے، دانت چمکتے ہوئے
 بھیانک، ہیبت ناک، ناقابل مقابل مقابلہ اور اسی کے ساتھ
 دوسرے انسان کی بیداری، بہتر انسان کی پکار، مارو، مارو
 جو اس بلا سے ناگہانی کو شکجے میں کس لیتی ہے، اُس کا گلا گھونٹنے
 کی کوشش کرتی ہے، اُسے زمین پر پٹھیاڑنے پر تلی ہوئی ہے۔
 مگر اس قسم کے ٹکڑوں کو ادھر ادھر سے یکجا کر کے مثال کے طور پر پیش
 کرنا دراصل مصنف کے ساتھ نا انصافی کرنا ہے۔ مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے
 تو یہ ایک مناسب شاعرانہ استعارہ ہے لیکن اس سے کہ دار نگاری کے

تفاسے ہرگز پورے نہیں ہوتے۔ نور میں صغنی کرداروں کی شخصیت نگاری کی کوشش نہیں کرتا۔ اس میں "منظری حقیقت نگاری" اور اہم اشخاص کی کردار نگاری کے برعکس تجریدیت کا میلان بہت قوی ہے۔ میک ٹیگ میں صغنی اور نظری کے درمیان حلقہ زبیت کا حرکتی عمل رک جاتا ہے اور دونوں دو مختلف سمتوں کی جانب رواں نظر آتے ہیں۔ تجریدیت کا ایک سبب یہ ہے کہ خود میک ٹیگ ایک نیم انسانی نیم تاریخی کردار ہے۔ اگر اس کا نام خالی خولی میک ٹیگ کی بجائے "جو میک ٹیگ" ہوتا تو ان دونوں کے اختلاف کی وجہ سے ہمیں اپنے جذبات بدلنے پڑتے۔ وہ تو دراصل نیشے اور ڈارون کے سہرے بالوں والے "آدم" کے قبیلے کا انسان ہے۔ اس لحاظ سے میک ٹیگ فلم کے عوامی ہیرو ٹارزن کا روحانی باپ ہے۔

نورس کو افراد اور ان کی روزانہ کی المناکیاں اور نہیں اور معیشتیں متاثر نہیں کرتیں بلکہ تجریدیات متاثر کرتی ہیں۔ — عناصر، ماحول، حادثات اور اثرات وغیرہ —

امریکہ کے دوسرے دلچسپ نادوں کی مانند میک ٹیگ بھی ایک کامیاب ناد ہے کیونکہ اس کا مصنف جو کچھ لکھتا ہے اپنی نظری

فراست اور وجدانی صلاحیتوں کی مدد سے لکھتا ہے اور فن ناول نویسی کے
 عام طریقہ کار پر اس کی گرفت بڑی مضبوط ہے۔ البتہ جب وہ اپنے محبوب
 عقائد اور تعصبات کو زبردستی مٹوشتا ہے تو اس کی تحریر بنا دٹی ہو جاتی ہے۔
 تاثرات میں آورد آ جاتی ہے اور زبان میں تصنع۔ میک ٹیگ کے اچھے ٹکڑے
 وہ ہیں جن میں ڈرامائی سین پیش کئے گئے ہیں یا انحطاط کا مرکزی قصہ بیان کیا
 گیا ہے حالانکہ یہ میلو ڈرامائی ہے۔ کتاب میں ایک قسم کی بھونڈی مگر اثر انگیز
 شاعری بھی ملتی ہے۔ میک ٹیگ کی آخری سطر میں نورس کے نمائندہ انداز
 میں رومانی ہیں۔ ان میں تقدیر (ڈسٹرینی)، اور طمع (چٹیا کا علاقائی پنجرہ) کی علامتیں
 بھی واضح ہیں۔

"اچانک دونوں آپس میں گتھ گتھ۔ دوسرے لمحے وہ گرم
 زمین پر ایک دوسرے کو ٹپک رہے تھے۔ میک ٹیگ نے
 مارکس کو زور سے دھکا دیا اور وہ پنجر کی لاش پر گر پڑا۔ چٹیا کا
 پنجرہ جو زمین سے بندھا تھا لڑھک کر زمین پر آ رہا۔ میک
 ٹیگ نے ریوا اور کو مارکس کی گرفت سے چھڑایا اور اندھا
 دھند فائر کرنے لگا۔ دھول کے بادل نے دونوں حریفوں

کو اپنے دامن میں چھپا لیا۔

میک ٹیگ کو بائیں معلوم نہ ہوا کہ اُس نے اپنے
دشمن کو کیسے مارا۔ لیکن ایک دم سے مار کس بے دم ہو گیا۔
پھر اچانک اُس میں زندگی کی آخری توانائی عود کر آئی۔ اُس نے
میک ٹیگ کی دہنی کلائی پکڑ لی۔ پھر کسی چیز نے کلائی کو جکڑ لیا
اور تب مرنے والے نے ٹھنڈا سانس لیا اور اُس کا جسم تختے
کی مانند سرد اور سخت ہو گیا۔

میک ٹیگ زمین سے اٹھا تو اُس کی دہنی کلائی میں
بھٹکا محسوس ہوا جیسے کوئی چیز اُسے اپنی طرف کھینچ رہی ہو
اُس نے غور سے دیکھا تو پتہ چلا کہ مار کس نے مرتے مرتے
اپنی کلائی کو میک ٹیگ کی کلائی سے جوڑ کر ہتھکڑی لگا دی
تھی۔ مار کس اب مرجکا تھا اور میک ٹیگ اُس کی لاش سے
بندھا کھڑا تھا اور اُس کے چاروں طرف وسیع اور ناپیدا
کنار موت کی وادی دور تک پھیلی ہوئی تھی۔

میک ٹیگ اپنے گرد و پیش کو اہستہ کی طرح دیکھنے

لگا۔ وہ کبھی دُور افق کو گھورتا، کبھی زمین پر آنکھیں جمادیتا اور کبھی
اپنے پالتو چڑیا پر نگاہ ڈالتا جو سنہرے پنجرے میں ادھ
مولیٰ پڑی دھیمی آواز سے بول رہی تھی۔

ہشت نمیش (THE OCTOPUS)

ہشت نمیش ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی تھی۔ نورس ایک کتاب "گندم کا
رزمیہ" تین جلدوں میں لکھنا چاہتا تھا اور ہشت نمیش اس کی پہلی جلد تھی۔ اس
کی دوسری جلد "غار" کے نام سے شائع ہوئی مگر تیسری جلد "بھڑیا" لکھنے سے
پیشتر نورس اس دنیا سے چل بسا۔ پہلی جلد کا ضمنی نام "کیلی فورنیا کی ایک کہانی"
ہے۔ اس کا تعلق "پیادوار" سے ہے۔ دوسری جلد "شکاگو کی ایک کہانی" ہے۔
اور اس کا تعلق "تقسیم پیادوار" سے ہے۔ اور تیسری جلد کا نام "یورپ کی ایک
کہانی" رکھا گیا تھا اور وہ "صرف و استعمال" سے تعلق رکھتی۔ ہشت نمیش دراصل
ریلوے لائن ہے جس کی وجہ سے انیسویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں امریکہ
کے مغربی علاقوں کی زندگی میں زبردست انقلاب آیا۔ یہ کتاب گندم لگانے
والے زمینداروں کے ایک گروہ اور ریلوے کے مالک سرمایہ داروں
کے درمیان ٹکڑے گرد گھومتی ہے اور اس جدوجہد میں قدرتی طور پر فستخ

ریلو سے سرمایہ داروں کی ہوتی ہے۔

اس کتاب میں اتنے کروڑ ہیں کہ ان میں سے بعضوں کا حال بیان کرنا نامناسب نہ ہوگا۔ ایک کروڑ میگنس ڈیرک کا ہے جو راست بازار اور دیانت دار انسان ہے۔ وہ کسی زمانے میں سیاست دان اور کان کن بھی رہ چکا تھا مگر اب گندم کی کاشت کرتا ہے۔ وہ پرانی سپال کا ایک شریف امریکی ہے۔ نورس ہمیں بتاتا ہے کہ یہ دیانت دار انسان کس طرح آہستہ آہستہ بے ایمانیوں پر اُتر آیا۔ آخر کار وہ ان سرکاری افسروں کو رشوت دینے کے منصوبے میں شریک ہو جاتا ہے جو ریلوے کے محصول کا تقبیل کرتے ہیں۔ وہ سرا کہ داراؤں کی بیوی اپنی کا ہے۔ وہ مشرقی علاقے کی رہنے والی ہے۔ وہ افسردہ مزاج واقعہ ہوئی ہے۔ اشعار پڑھا کرتی ہے اور مغربی علاقے کے باشندوں کے آداب مجلس سے دور بھاگتی ہے۔ وہ حد نظر تک پھیلی ہوئی گندم کی ہریالی سے خوف زدہ ہو جاتی ہے۔ نورس اپنے اس کردار کو اس کی نفاسست طبع کے باعث ناپسند کرتا ہے۔ ان میاں بیوی کے دو بیٹے ہیں۔ لائی مین جو سین فرانسسکو میں رہتا ہے اور ٹارن جو اپنے باپ کے ساتھ کام کرتا ہے۔ نورس کی نگاہ میں شہر دسین فرانسسکو بھی، بدی اور زوال

کا مسکن ہے۔ چنانچہ لائی میں جلد ہی خراب ہو جاتا ہے۔ وہ سرکاری تحقیقاتی
 کمیشن کا ایک رکن ہے مگر ریلوے سے بھی پیسے کھاتا ہے۔ اور آخر کار گندم
 کے کاشتکاروں سے غداری کرتا ہے۔ ہارن اپنے باپ کے پہلو پر پہلو
 "ریلوے مفاد" کا مقابلہ کرتا ہے مگر ہے نئے فیشن کا آدمی۔ چنانچہ وہ عام
 دنیا داروں کی مانند بے ایمانی کرنے اور رشوت کھانے میں کوئی عار محسوس
 نہیں کرتا۔

ناول کا سب سے اثر انداز کردار ایک دوسرے کاشتکار انکسٹرا
 کا ہے۔ یہ کردار خوب الجھتا ہے۔ چنانچہ ہم اس آدمی کے داخلی تناؤ سے واقف
 ہو جاتے ہیں اور اس کی شخصیت میں جو تغیرات رونما ہوتے ہیں ان کا بغور مطالعہ
 کرتے ہیں۔ وہ نہایت ذہین اور طباع آدمی ہے۔ مزاج کا چڑچڑا ہے اس
 کا معدہ ہمیشہ خراب رہتا ہے اور وہ تمام دن شکب آلود بخار سے کھاتا رہتا
 ہے۔ پورے ناول میں وہ چارلس ڈکنس کا ناول ڈیوڈ کوپر فیلڈ پڑھتا رہتا ہے
 وہ بڑا سنگی ہے اور بنی نوع انسان کو شبہ اور حقارت سے دیکھتا ہے۔ وہ
 عورتوں سے شدید نفرت کرتا ہے۔ مگر آخر کار ہلماٹری کی محبت اسے اپنا
 گرویدہ بنا لیتی ہے۔ یہ ایک قسم کی "ابدی عورت" یا گندم کی دیوی ہے جو

انکسٹر کی ڈیری میں کام کرتی ہے۔ پولیس اور ریلوے کے گنڈوں سے مقابلے میں مارے جانے سے پیشتر وہ ہلما کی محبت کے طفیل نسل انسانی کا دوبارہ رکن بنتا ہے۔ انکسٹر اور ہلما کی کہانی بچپن ازم کے ضوابط سے انحراف ہے۔ ان ضوابط کے مطابق ہر اُس کردار کو جو علانیہ زندگی میں اُبھرتا ہے، لازماً انحطاط اور شکست کا شکار ہونا چاہیے۔ اُس کی انسان دوستی اور موت کا رنگ المیاتی ہے اور اُس کی زندگی میں ایک قسم کی فتح یا جی مضمحل ہے۔ یہ تصدیق انسانی کا ایک بے معنی اور سپاٹ منظر نہیں ہے حالانکہ نوڈس کی تصنیفات عام طور سے انفرادی زندگیوں کے بارے میں بھی تاثر ڈالتی ہیں۔

بدکرداروں میں اُن کا سرغنہ گنس نگر ہے۔ وہ مقامی اخبار کا نہایت گھناؤنا ایڈیٹر ہے۔ وہ ریلوے والوں سے بھی تنخواہ پاتا ہے۔ وہ میگزین ڈیرک کو بلیک میل کرتا ہے اور دوستی کے پردے میں اُس سے دشمنی کرتا ہے۔ لیکن جہاں بد معاش دراصل ایس۔ بہرمان ہے۔ یہ سرمایہ دار انسان کا چہرہ ہے۔ وہ یہودی ہے مگر کتاب میں یہ بات کسی جگہ واضح نہیں ہوتی۔ وہ مقامی جیکر اور ریلوے کا عام ایجنٹ ہے۔ آخر میں وہ میگزین

میں ڈیرک کے دس ہزار ایکڑ کے فارم کا مالک بن جاتا ہے۔ اس کا انجام
بڑا عبرت ناک ہوتا ہے۔ وہ ایک جہاز کے گودام میں گندم کے انبار میں
زندہ دفن ہو جاتا ہے۔

دوسرے ضمنی کرداروں میں نیک نیت ریلوے انجینر ڈائیک ہے،
جواب کا شکاری کرتا ہے اور جسے بہرمان تباہ کر دیتا ہے۔ پھر کراہر ہے،
جو آئرلینڈ سے آیا ہے۔ اُس کا اپنا سیلون ہے۔ وہ مزاحی خیالات رکھتا
ہے اور اُس میں ہم پھینکنے کا میلان بھی پایا جاتا ہے۔ یہ ناول کا واحد کردار
ہے جس کے کوئی باقاعدہ سیاسی عقائد ہیں۔ پھر ونامی ہے جو تجربے کی پراسرار
اور روحانی شاخوں کا نمائندہ کردار ہے۔ وہ ایک قسم کا اشماٹیل ہے، خانہ
بدوش، گڈریا اور گھوڑ سوار۔ ونامی صوفی منش ہے اور نوجوان یہودی پیغمبر
سے بہت مشابہ ہے۔ ونامی بڑا بد قسمت انسان ہے اور اس بد قسمتی کی وجہ
یہ ہے کہ اُس کی محبوبہ اینجلی واریمن زنا بالجبر کا شکار ہوئی اور مر گئی۔ اُس پر
یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اگر وہ اپنی کن پٹیوں کو ہاتھ سے دبائے اور مراتب
میں چلا جائے تو وہ جس آدمی کو طلب کرے کو وہ بے چون و چرا اُس کی
طرف کھینچا پڑا آئے گا۔ وہ آخر اس کی مشق کرتا ہے مگر رات کے وقت

جب وہ اینجلی کی روح کو طلب کرتا ہے تو وہ نہیں آتی۔ آخر میں اُس کے
تذیب کو کتاب کے اس پیغام سے تسکین ملتی ہے کہ موت، بے انصافی
اور دکھ کا صلہ اور معاوضہ زندگی کی ابدی تولد میں ملتا ہے جس کی علامت
گنہگار کی پیداوار ہے۔

مگر ہشت نیش کا سب سے عجوبہ کردار پرزلی ہے۔ یہ کردار خود
نورس کے کردار کا ایک پہلو ہے۔ پرزلی کتاب کا مرکزِ عقل ہے۔ وہ شاعر
اور دانش ور ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کردار کو تخلیق کر کے نورس اپنی
شخصیت کے ایک پہلو سے نجات حاصل کرنا چاہتا تھا۔ کیونکہ وہ خود بھی
شاعر اور دانش ور تھا۔ اور اگر وہ فرانس اور لٹریچر میں اپنی ابتدائی تعلیم
کے اثرات سے بعد میں فرار نہ اختیار کرتا تو پرزلی ہی ہوتا۔

پرزلی کی تعلیم امریکہ کے مشرقی علاقے کی کسی یونیورسٹی میں ہوئی ہے
اور اب وہ مغربی علاقے میں سرحدی زندگی کے رومان پر ایک عظیم نظم لکھنے
وہاں گیا ہے۔ جہاں اُس کے قول کے مطابق ایک نئی نسل، ایک نئی قوم
— بفاکش، بہادر اور جذباتی — ایک سلطنت کی تعمیر میں
لگی ہے۔ جہاں کی ہنگامہ خیز زندگی آگ کی مانند شام سے صبح تک اور پھر

صبح سے شام تک گزرتی رہتی ہے۔۔۔۔۔ زندگی جو بیدار و ایمان دار اور
 بے خوف ہے۔ پرزلی میں مغربی علاقے کے رزمیہ شاعر بننے کی صلاحیت
 موجود ہے مگر اسی کے ساتھ اس میں ایک داخلی بے یقینی بھی پائی جاتی ہے
 جو کیلی فورنیا کے دوران قیام میں شدید سے شدید ہوتی جاتی ہے۔ وہ ریلوے
 اور زمیندار کی ٹکڑ کو دیکھتا رہتا ہے۔ وہ حقیقی رومان کی تلاش میں ہے مگر
 یہاں تو اسے فقط ریلوے سرمایہ داروں کی گھناؤنی ریشہ دوانیاں ہی نظر
 آتی ہیں۔ اس کا عقیدہ ہے کہ وہ "عوام" کا ہے لیکن یہی "عوام" جب افراد
 کی شکل میں اس کے سامنے آتے ہیں۔ تو اسے ان سے گھن آتی ہے۔ اور
 تب پرزلی اپنے آپ سے کہتا ہے،

"رُومان حقیقی رُومان ہیں کہیں ہے۔ میں غرور اسے پاؤں گا۔"

آخر میں پرزلی کو ایک عظیم شاعرانہ رویا کا تجربہ محسوس ہوتا ہے اور وہ

وٹامی سے کہتا ہے،

"مغرب کی عظیم نظم۔۔۔۔۔ یہ ہے وہ پیمبر جسے میں لکھنا چاہتا ہوں
 اس کے مصرعے اٹھارہ کن کے ہوں گے۔ اس کے نغمے میں لوہے کی جھنکا
 ہوگی۔ اس کا گیت عظیم گیت ہوگا۔ عوام کا گیت۔۔۔۔۔ سلطنت کے پیشرو

عوام کا۔

اور نورس لکھتا ہے کہ

”ونامی اُس کا مفہوم پوری طرح سمجھ گیا۔“

اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ونامی بے حد ذہین انسان تھا آخر کار
پرنزلی اپنا مجوزہ رد مذبیہ لکھنے لگتا ہے ”مغرب کا گیت“۔ ونامی کو یہ نظم عظیم معلوم
ہوتی ہے لیکن مسنر ڈریک کی رائے میں یہ ادب نہیں ہے۔ اس کے جواب
میں پرنزلی ”دانت پیس“ کہہ رہا ہے کہ شکر ہے کہ میری نظم ادب نہیں ہے انجام
کار رد مذبیہ مکمل نہیں ہوتا۔ مگر پرنزلی اپنی ایک اشتر کی نظم ”خفاکش کی وجہ سے
مشہور ہو جاتا ہے۔ لیکن پرنزلی کو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ ادب غیر اطمینان
بخش چیز ہے۔ وہ شاعری ترک کر دیتا ہے اور راجی بن جاتا ہے اور سیلون
کے مالک کراہر کے روبرو اعلان کرتا ہے،

”خدا کی قسم! میں بھی سرخشا ہوں۔“

تب وہ بہرمان پریم چھینکتا ہے اور ایک سچے دانش ور کی مانند
اُس کا نشانہ خطا کر جاتا ہے۔

نورس نے پرنزلی کو ”دانش وروں“ اور ”شاعروں“ کے اُس گروہ

کا نمائندہ بنا کر پیش کیا ہے جن کے بارے میں ایک دبستان فکر کا یہ خیال
 ہے کہ انہوں نے سماجی بے انصافی کے احساس کے تحت ادب کو سیاسی
 عمل کی خاطر یا حقیقت سے زیادہ قربت کی خاطر ترک کر دیا تھا۔ کیوں کہ
 اُن کا عقیدہ تھا کہ ادب اُس حقیقت کو متاثر کرنے سے معذور ہے جس کو
 وہ بدلنا چاہتے تھے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پرزلی کی ساری ہنگامہ آرائی
 غلامی میں ہوتی ہے کیونکہ وہ نہ تو ادب یا سیاست سے دست و گریباں ہوتا
 ہے اور نہ اُس کو ان چیزوں کا کوئی شعور ہے۔ ہمیں پرزلی کو نیم دانش ور کہنا
 چاہئے جس طرح ہم دنامی کو نیم صوفی کہتے ہیں۔ اس سے اُن کی تذیل مقصود
 نہیں بلکہ یہ ظاہر کرنا ہے کہ نورس جھوٹے مال کو سچا مال سمجھتا تھا۔
 ”گندم کا حلقہ حیات“ دنامی کے لئے تو مذہبی معنویت رکھتا ہے مگر
 نورس اس سے دوسرا ہی سبق لیتا ہے اور کتاب کا خاتمہ نیچری عقیدے کے
 اس اعلان پر ہوتا ہے۔

”انسان — سورج کی روشنی میں خاک کے ذرے —

مرتے رہے۔ زندگی کے شباب میں گولیوں کا نشانہ بنتے

رہے۔ دل ٹوٹتے رہے۔ چھوٹے بچے دروناک محرومیوں

کے ساتھ زندگی کا سفر شروع کرتے رہے۔ نو جوان لڑکیاں
 بے حیائی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کی گئیں۔ بوڑھی عورتیں
 بھوک سے تڑپ تڑپ کر جان دیتی رہیں۔ انسانی کپڑوں
 کے چھوٹے چھوٹے گروہوں میں۔ دکھ، موت اور پریشانی
 آگ کے پیہے کی مانند چکر کاٹتی رہی۔
 لیکن گندم باقی رہا۔ کوئی اُسے چھو نہ سکا، ضائع نہ کر سکا،
 ناپاک نہ کر سکا۔ وہ عظیم کائناتی قوت، وہ قوموں
 کا اُن داتا، نروانی شانتی میں بیٹھا ہوا، انسانی مٹی کی
 بے نیاز، ناقابلِ مقابلہ۔

وسیع نظر تمام پردوں، تمام خباثتوں کے اندر گھس جاتی
 ہے۔ اُس صداقت کو دیکھ لیتی ہے جو بالآخر کامیاب ہوتی ہے۔
 اور تمام چیزیں، لازمی اور یقینی طور پر اچھائی کے لئے مل کر
 کام کرتی ہیں۔

اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ نورس کی تصنیف میں گندم علامت ہے،
 اُس حیات پروردہ حیات آفریں قوت کی جو آخر کار اُس غیر انسانی اور تخریبی

قوت پر جس کی علامت ریلوے ہے، قابو پانیتی ہے، تب بھی یہ حقیقت
 اپنی جگہ باقی رہتی ہے کہ نورس کا ذہن ان قوتوں میں تمیز نہیں کرتا۔ وہاں تو
 فقط قوت ہے۔ ہر شے غیش سرمایہ دارانہ رجعت پسندی پر بے شک ایک
 حملہ ہے اور ریلوے اور اس کی بے پناہ نا انصافیوں کے خلاف ایک مدائے
 احتجاج۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ نورس ان چیزوں کو اخلاقی اقدار
 سے گندم کی مانند مستثنیٰ سمجھتا ہے۔ دونوں کو وہ "کائناتی قوت" کا اٹل مظہر
 خیال کرتا ہے۔ مگر اس نامعتولیت کے کہ شے فقط اس وقت ظاہر ہوتے
 ہیں، جب نورس بنیادی اصول اور نظریات تشکیل کرنے لگتا ہے یا پھر جذباتی
 اور شاعرانہ بالغ نظری کے جوہر دکھانے لگتا ہے۔ یہی حال دوسرے نیچری
 مصنفوں بالخصوص جیک لنڈن اور رابنسن جیفز کا ہے۔

نورس کی پوری تصنیف میں انسان دوست، برل اور جمہوریت پسند
 نورس اور اس نورس کے درمیان مسلسل کھینچا تانی ہوتی رہتی ہے جو اینگو سکیس
 قوم کی برتری کا قائل ہے۔ نسل و رنگ کے فرق پر ایمان رکھتا ہے، ناسٹ
 ہے۔ انسان کامل کے پُر فریب نظریے کو مانتا ہے۔ (نورس کے بعض رجعت
 پرست خیالات کپنگ اور نیتش کے مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔)

نورس کا تاریخی جائزہ

نورس کے ناولوں میں ہمیں وراثت اور ماحول کے زیر اثر کرداروں کے انحطاط کے تذکرے ملتے ہیں۔ البتہ کہانی کا رنگ اور پہچان بھی براہ راست ناولی حقیقت پسندی کا ہوتا ہے، کبھی میلو ڈرامے کا اور کبھی رزمیہ یا بھونڈی کامیڈی کا۔ نورس اپنی پیچرل ازم کے ذریعہ جو بے درد قسم کی حقیقت پسندی ہی ہے، ناول کو بعض ڈرامائی عمل، اسرار، رنگین واقعات اور انتہا پسندانہ حالات اور اسی کے ساتھ ساتھ علامتی محرکات اور منتخب عطا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ رومان یا رومانی ناول کو ترک نہیں کرتا۔ بلکہ اس کی از سر نو تخلیق کرتا ہے اور اسے نئی بنیادوں پر تربیت دیتا ہے۔

نورس پیرا نے امریکی رومان نویسوں سے مزاج اور پس منظر میں مختلف تھا۔ اس کی فراست بھی نسبتاً محدود تھی۔ مگر اس نے ایک لحاظ سے براک ڈین براؤن، ٹاٹورن اور میل ویل کی روایت کو آگے بڑھایا۔ ناول کے تجربے کو امریکی حالات کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش ہی اس روایت کو زندہ رکھنے کے مترادف تھی۔ مورخین نے اکثر یہ خیالی ظاہر کیا ہے۔ کہ

انیسویں صدی میں کالون ازم کے مسیحی عقیدے سے نئے لوگوں کے ذہنوں میں بڑی آسانی سے فلسفیانہ جبریت کا قالب اختیار کر لیا یہی جبریت ناول اور افسانے میں نیچری تحریک کی پشت و پناہ بنی۔ البتہ وہ "تاریک جبریت" جو ناخوون کے کردار چلنگ ورتخا وریل ویل کے کردار انا ب پر حکومت کرتی ہے، اس "تاریک جبریت" سے مختلف ہے، جو میک ٹیگ پر حکومت کرتی ہے۔ کیونکہ ناخوون اور ویل ویل تقدیر کو ایک داخلی یا نفسیاتی میلان تصور کرتے ہیں، میر وکی بربادی کا باعث وہ تصادم ہوتا ہے جو اس کے ارادے اور ناسازگار حالات کے درمیان پایا جاتا ہے۔ اس کے برعکس نیچری نظریے میں تقدیر ایک ایسی خارجی شے ہے جو فرد پر باہر سے عائد ہوتی ہے۔ لہذا نیچری ناول کا علم بردار خارجی حالات کے نہ کہ اپنی ذات کے رحم و کرم پر ہوتا ہے بلکہ بسا اوقات تو اس کی کوئی خودی ہوتی ہی نہیں۔ نفسیاتی طور پر وہ پرنے رومانوں کے آسان کرداروں سے بھی زیادہ آسان ہوتا ہے! البتہ اس کی زندگی ٹھوس تفصیلات کے سبب سے زیادہ سچی ہوتی ہوتی ہے۔ بہر کیف "تاریک جبریت" جو انسانی اعمال کو کنٹرول کرتی ہے، کا احساس نیچریوں اور پرائے رومان نویسوں دونوں میں مشترک ہے اور

باوجود اس حقیقت کے کہ قدیم رومان نویس داخلی ذہن اور بیخبری خارجی دنیا کو اجاگر کرتے ہیں دونوں کا طریقہ کار ایک ہی ہے۔

در اصل کوپر، ہاتھورن اور میل ویل کے بعد امریکی ناول نویسوں میں بڑے انقلابات آئے۔ ان تغیرات کو ہم حقیقت پسندی اور دانش دشمنی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ وہ حقیقت نگاری جو پُرانے رومانی ناولوں میں خال خال نظر آتی ہے، خانہ جنگی کے دور کے بعد ہنری جیمز، ہو ویلز، مارک ٹوین، ہٹچن کریں یا نورس کی تحریروں میں بنیادی شرط کی حیثیت اختیار کر گئی۔ اور ایک ایسے عہد کا آغاز ہوا جو ہنوز جاری ہے اور شاید کبھی ختم نہ ہوگا۔ اس عہد میں ناول کے تمام خیالی ابعاد حقیقت پسندی کی بنیاد پر کارفرما ہوتے ہیں اس حقیقت پسندی میں دانش دشمنی یا دانش والشی بھی شامل ہے۔ جس کا مظاہرہ جیمز اور ہو ویل کے مقلدین کے علاوہ سبھی قابل ذکر جدید ناول نویس کرتے ہیں۔ پیرا نے اہل قلم براؤن اور کوپر سے میل ویل تک — شاید اپنے کو دانشور نہ سمجھتے ہوں مگر کم سے کم اہل قلم ضرور خیالی کرتے تھے جس کا ایک فرض خیالات کی زندگی اور بعض روایتی انداز سے راہ درسم رکھنا ضرور تھا۔ مگر نورس اُن جدید ناول نویسوں کی ایک اچھی مثال ہے جو اعلیٰ ذہن و فراست کے مدعی

نہیں ہیں۔ وہ مختور بہت دانش ور بھی تھا مگر اپنے مزاج اور عقائد کی وجہ سے اس کا مدعی نہ تھا۔ اور ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہئے کہ جدید امریکہ میں دانش دشمنی بے حد کامیاب سوانگ ہے۔

کوپر اور میل ویل کے مقابلے میں دجن کی پرورش ایک پیچیدہ اینگلو امریکی تہذیب میں ہوئی تھی، فرینک نورس نئے مغربی علاقے کا ایک نیم برائمان ہے۔ اس کے باوجود اُس کی پرورش اور تربیت اُسے ایک ایسا تخیل عطا کرتی ہے جو پُرانے ادیبوں کے تخیل سے بے حد مشابہ ہے۔ حالانکہ ان ادیبوں کے تخیل کا سرچشمہ بہت مختلف تھا۔ یہ مشابہت بجائے خود اس بات کا ثبوت ہے کہ رومانی ناول کی ایک امریکی روایت موجود ہے۔ مثلاً میل ویل کے دو ممتاز تخیلی تصورات ہی کو لیجئے۔ اول وہ سنہرا زمانہ جس میں زندگی بڑی سیدھی سادی، معصوم اور جذباتی ہوتی تھی۔ اس کو میل ویل "ٹائی پی" کہتا ہے۔ دوم اُس کی بدی کا تصور۔ "تاریکی کی عظیم طاقت" جو میل ویل کو مختور ان کی کہانیوں میں نظر آتی ہے۔

میل ویل کے یہی خیالات، قدرے نئے رنگ میں ہمیں فرینک نورس کے ناولوں میں ملتے ہیں۔ مگر یہ خیالات فکر و مطالعے کے مرہون منت نہیں

ہیں بلکہ امریکی عوامیت کی تحریک سے نورس کی وجدانی اور تخیلی ہمدردی سے مشق ہیں۔ یہ تحریک زرعی احتجاج اور بغاوت کی تحریک تھی جو ۱۸۸۰ء اور ۱۸۹۰ء میں بہت مقبول ہوئی اور یہی زمانہ نورس کے خیالات و عقائد کی تشکیل کا ہے۔ "عوامی تحریک" کا اثر فرینک نورس کی تحریروں پر اسی سے واضح ہے کہ وہ کہتا تھا کہ "رومان عوام سے ماخذ ہے۔"

نورس کو دراصل وہ واضح واقعات اور محوس بے انصافیاں (جو عوامی احتجاج کا سبب بنیں) اپنی طرف متوجہ نہیں کرتی تھیں بلکہ وہ تو "عوامیت" کے متداول عقائد و روایات کا شیدائی تھا۔ ان عقائد و روایات کے دو مخارج تھے۔ اول یہ "زرعی منہ" کہ پُرانا زرعی عہد ایک زریں عہد تھا۔ جب کہ لوگ سادہ زندگی بسر کرتے تھے، خود مختار اور خود کفیل تھے اور زمین سے بہت قریب تھے۔ چنانچہ بہ کثرت امریکی مصنفین نے اس خیال کی مدح سرائی کی ہے۔ دوم کا لون ازم کا منہ جو جنوب اور مغرب کے زرعی علاقوں میں پروٹسٹنٹ مذہب میں جاری و ساری ہے اور جس میں مانی کے تنوی فلسفہ کی خیر و شر کی آویزش پر خاص زور دیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ تاثرات کا "سازشی" نظریہ ہے اور دولت کی برتری کا۔

نورس کی میک ٹیگ اور ہشت نمیش میں یہ عقائد صاف بھٹکتے ہیں۔ عہد
 زریں کا تصور بھی اور سماجی جدوجہد میں خیر و شر کی آویزش بھی۔ میک ٹیگ
 کو صحیح معنی میں زرعی ہیر و نہیں ہے لیکن وہ ایک سیدھے سادے زرعی امریکی
 کی پیداوار ضرور ہے۔ اور شہر بد کے قوانین و ضوابط اُسے خراب کرتے اور
 شکست دے دیتے ہیں۔ نورس کی تمام ڈارونیت بھی اس حقیقت کو چھپا
 نہیں سکتی کہ اس قصے کی تہ میں وہی آدم کا جنت سے نکلے جانے اور زمین
 پر بھینکے جانے کا مسئلہ کارفرما ہے۔ سماجی جدوجہد کی ثنویت میک ٹیگ
 میں واضح ہے البتہ ہشت نمیش میں اُسے زیادہ ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے
 مگر دونوں ناولوں میں سماجی مسئلہ سفید و سیاہ کی مانند دست دراز سرمایہ دارانہ
 سیدھے سادے امریکی کی جنگ بن گیا ہے۔ نورس چاندی کے ٹکڑے کے
 حق میں مہم نہیں چلاتا مگر روپیہ کی فوقیت کے تصور کو تسلیم کرتا ہے۔ سونے کو
 وہ (میک ٹیگ میں) شیطان کی مانند بدی اور دکھ کا سرچشمہ سمجھتا ہے اور اس
 کی خبیث طاقت کو مبالغہ آمیز علامت کے ساتھ میل و ڈرامائی انداز میں پیش
 کیا ہے۔ ہشت نمیش میں تاریخ کے "سازشی" نظریہ کو جی بھر کے استعمال کیا گیا
 ہے۔ وہ نظریہ یہ ہے کہ اگر دولت مندوں کی ریشہ دوانیاں نہ ہوتیں —

بیکر، ریلوے کے مالک، اُن کے تنخواہ یافتہ اخبار نویس اور وکلا، پولیس کے
 افسر اور بھجڑے کے بد معاش اور قاتل ————— تو امریکی زندگی
 درست ہو جاتی۔

”عوامیت“ کے عقائد و روایات اور فرینک فورس کے تخیل میں
 بنیادی فرق یہ ہے کہ بیچری نظریے نے اُسے خود بیچرا اور پھر بیچری میں انسان
 کی پوزیشن کے بارے میں قنوطی بنا دیا ہے۔ فورس ہمیں ”قدرتی ہم آہنگیوں“
 کے تصور کو قبول کرتا نظر آتا ہے۔ وہ قانون قدرت اور انسان کی اس قانون
 قدرت سے ہم آہنگی کا ہوائی عقیدہ رکھتا ہے۔ لیکن یہ تصور فورس کے ذہن
 میں قنوطیت سے برابر ٹکراتا رہتا ہے۔ امریکہ کے اکثر بیچری ناول نویسوں
 کی مانند فورس کے ذہن میں بھی فتح اسی قنوطیت کی ہوتی ہے مگر اس قنوطیت
 پر اپنے شکست خوردہ حریف کے شاعرانہ اور خیالی محاسن اپنا اثر چھوڑ جاتے
 ہیں اور انجام کار ہمیں سخت مزاج ڈارونیت سے دوچار نہیں ہونا پڑتا بلکہ
 رومانوی انکاریت سے واسطہ پڑتا ہے، جو موت کو بھی خیالی چیز سمجھتی
 ہے۔

فورس کے رومانوی ناولوں نے اپنے مجنونڈے پن اور بعض مقامات

پر خراب زبان کے باوجود امریکی ادب میں تخیلی گہرائی کی تحدید کی۔ میک ٹیگ نے ناول کو ایک نئی حیوانی توانائی اور ایک نئے موضوع سے آشنا کیا۔ جو نچلے طبقے کی زندگی سے تعلق رکھتا تھا۔ اخلاقی اور علمی نقطہ نظر سے ہشت نمیش کو ایک قسم کا ضمنی ناول کہا جائے گا، لیکن اس کا دائرہ نظر بہت وسیع ہے۔

نورس کے ناول تخیلی طور پر کامیاب ہیں۔ اس سے قاری اس کی خراب انگریزی کی پروا نہیں کرتا۔ شاید ڈرائیئر کی طرح نورس کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ جو انگریزی وہ لکھتا ہے وہ اچھی ہے یا بُری۔ میک ٹیگ اور ہشت نمیش اس بات کا ثبوت ہیں کہ نثری قصہ نویسی کے فن کے بعض بنیادی پہلوؤں کو زبان کے نقص کے باوجود کامیابی سے برتنا جاسکتا ہے لہذا نورس یا ڈرائیئر کی زبان اور گرامر کی غلطیوں کی نشان دہی کرنے سے ان کی فنی عظمت پر حرف نہیں آتا۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ زبان پر قدرت حاصل کئے بغیر اچھا ناول نہیں لکھا جاسکتا مثلاً لاخوردن، میل ویل، مارک ٹوین، جیمز اور فاکنر لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ زبان پر پوری قدرت ہو مگر ناول نویسی کے فن پر اتنی قدرت نہ ہو جیسے ہمینگ وے۔

بعد کے اکثر اہل قلم امریکیوں نے — ان میں سب سے بڑے ڈرائیور
اور فاکسز ہیں — یہ ثابت کر دیا ہے کہ نیچرل ازم ایک قابل استعمال
ٹیکنیک ہے۔ ڈرائیور نے نورس کی رنگین شاعری کو سماجی ناول میں سمو کر بڑی
خدمت انجام دی لیکن فاکسز ڈرائیور سے بڑا فن کار تھا۔ اس نے نیچری طریقہ
کار کو ناول کے بعض کلاسیکی محرکات سے مربوط کر دیا۔ مگر نیچرل ازم کی بلندیوں
اور اس کے خطرات ہمیں نورس ہی کی تحریروں میں ملتے ہیں۔

فاکنر کا عہدِ زریں

فاکنر نے گزشتہ بیس برس میں بعض بہت اچھی چیزیں لکھی ہیں۔ گرائس کا بہترین تخلیقی عہد ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۲ء کے درمیان کا زمانہ تھا۔ اسی زمانے میں اُن نے "آواز و جلال" (THE SOUND AND THE FURY) "جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی" (AS I LAY DYING) اور "اگست کی روشنی" (LIGHT IN AUGUST) لکھی۔ یہ بیسویں صدی کے اچھے ناول ہیں۔

قارئین کا ایک طبقہ ہمیشہ فاکنر کو غیر ذمہ دار، سستی پھیلانے والا، اذیت پسند، کوڑھ مغز، ڈھونگیا، انگریزی میں کمزور، غرض کیا کیا کہہ کر مسترد کرتا رہیگا۔ دوستوں کی بارے میں بھی ایک گروہ یہی سب کچھ کہا کرتا تھا۔ مگر فاکنر

دراصل ایک جنس ہے اور اس کا شمار امریکہ کے دو یا تین چوٹی کے ناول نویسوں میں ہوتا ہے۔ یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ وہ وجدانی اور عملی طور پر بھی ایک ناول نویس ہے اور ناولی تاثر پیدا کرنے میں ماہر۔ وہ بڑا اچھا ناول نویس اور داستان گو بھی ہے لیکن اس کے جوہر پنچری ناول کی عام روایت کو اُجاگر کرنے ہی میں خوب کھنتے ہیں۔

یہاں ہم ”پناہ گاہ“ (SANCTUARY) سے بحث نہیں کریں گے۔ بس اتنا کہنا کافی ہے کہ اس میں میلو ڈرامے کی محرز عقلی روانی، تمثیل کی میکانیکی اور ایمانی اخلاقیات اور نیچرل ازم کی مفصل اور حقیقت پسندانہ بھریت کا امتزاج پایا جاتا ہے۔ اپنی عناصر کے امتزاج کے باعث اُنڈے سے فالو ”پناہ گاہ“ کا مقابلہ یونانی ڈرامے سے کرتا ہے۔ فاکنر کے اس ناول میں مزاج کی گہری چاشنی بھی ملتی ہے۔ مگر ان تمام محاسن کے باوجود ”پناہ گاہ“ پر حتمی ہونے کا گمان ہوتا ہے۔

آواز و جلال (۱۹۲۵ء) فاکنر کا شاہکار ہے۔ جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی۔ (۱۹۳۰ء) سب سے آسان ناول ہے۔ فاکنر کے طویل قصوں میں سب سے زیادہ وحدت اور سب سے زیادہ کامیاب زبان اسی میں

منتی ہے۔ اگست کی روشنی (۱۹۳۲ء) میں مصنف کے جنیس کے اچھے اور بُرے دونوں عناصر کی فراوانی ہے۔ مناسب یہی ہے کہ ہم ان ناولوں کا سن اور جائزہ نہیں تاکہ ناول کے دشوار فن کے مختلف مدارج روشن ہو جائیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی "کاپیکر، تکنیک کے پھیلاؤ کے باوجود محدود ہے اور یہ کتاب دراصل ایک طویل قصہ ہے۔ اگست کی روشنی ایک ایسا ناول ہے جو امریکی ناول اور یورپی ناول کے فرق کو نہایت عمدگی سے واضح کرتا ہے۔ اور آواز و جلال اُن محدود سے چند امریکی ناولوں میں سے ہے جو حقیقی معنی میں المیہ آرٹ کہلانے کے مستحق ہیں۔

جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی

یونڈرن خاندان کی یہ کہانی ایک مختصر سا مزاحیہ ناول ہے، ہولوک کہانی یا حکایت کی یاد تازہ کرتا ہے۔ اس میں چند سطحی تبدیلیاں کرنے کے بعد مصنف چاہتا تو بڑی آسانی سے کسی ہنسوڑے داستان کو کاروائی کر دار داخل کر دیتا جو واقعات سے بھرپور اس گنوار و داستان کو اپنی زبان میں بیان کرتا چلا جاتا۔ فاکس نے اس کتاب کے ہر کردار کو باری باری اپنا قصہ سنانے کا موقع دیا ہے۔ اس ہت کندھے کو "بوتلموں نقطہ نظر" سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن یہ بوتلموں

نقطہ نظر لازماً مصنف کا نقطہ نظر بن جاتا ہے۔ یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ ایک آدمی
 ٹکڑوں کو چھوڑ کر فاکٹری کو اس سے حاصل کیا ہوا۔ دوسری طرف یہ بھی واقعہ ہے
 کہ کوئی خاص نقصان بھی نہیں ہوا۔

اگر یہ کہانی حکایت اور مزاحیہ داستان ہے تو اس سے کوئی اخلاقی
 سبق ضرور ملنا چاہئے۔ بونڈرین خاندان کے افراد نے بوڑھی ماں سے وعدہ
 کیا تھا کہ وہ اُسے شہر جیفرسن کے قبرستان میں دفن کریں گے۔ چنانچہ وہ ماں
 کو لے کر اس دشوار سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔ یہی سفر حکایت کو ایک مذہبی
 فریضہ کی اخلاقی سنجیدگی عطا کرتا ہے اور ہم لاش کے تقدس اور تجرید و تہمین کے
 پُرانے مستح کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ لیکن ان مراسم کا احساس
 مذہبی یا المیہ نہیں ہے۔ اس میں مارک ٹوین اور میل ویل کی مانند مزاح کا عنصر
 بھی شامل ہے۔

”جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی، مڑوے کے اہم ام اور ایفانے عہد
 کے تقدس کے بارے میں ایک مزاحیہ حکایت ہے۔ حکایت کا اخلاقی پہلو
 اس بات سے مجروح نہیں ہوتا کہ کرداروں کے لئے جیفرسن جانے کے محرکات
 اور بھی ہیں۔ مثلاً آنے کو جو خاندان کا بزرگ ہے مصنوعی و انتہائی کا ایک نیا

سید و درکار ہے اور ایک نئی پیروی بھی۔ اس قسم کے ملے جلے مقاصد کا ہونا
 تقاضائے بشریت ہے اور اگر ناول نویس ان مقاصد کو واضح نہ کرے، تو یہ
 اُس کی غلطی ہوگی۔ اسی قسم کے ناولوں سے یورپین نقاد یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ
 امریکیوں میں اخلاقی شدت بڑی نا پائدار ہوتی ہے۔

مگر یہ سب تو بالائی ڈھانچہ ہے۔ فاکنر فقط ایک اخلاقی سبق دیتا ہے
 اور وہ بھی ایڈی بونڈرن (ماں) کی زبان سے۔ فاکنر قول پر عمل اور مجرور پر موجود
 کی فوقیت کی تبلیغ کرتا ہے۔ ایڈی، جیسا کہ وہ خود کہتی ہے، بڑی خود رائے،
 ضدی، جذباتی اور دنیا دار عورت تھی۔ وہ اُن "حر کی عقیدے" کی مقلد ہے جس
 کا پرچار ایمرسن اور ولیم جیمز سے لے کر سٹیفن کرین اور ہمینگ وے تک سبھی
 امریکی ادیب کرتے چلے آئے ہیں۔ اس میں بھی شبہ نہیں کہ مصنف کا منشا ہم
 کو یقین دلانا ہے کہ ایڈی کی یہ نامعقول "حرکیت" اُن لوگوں کے قول اور فعل سے
 زیادہ مخلصانہ مذہبی اور گہری ہے جو پادری و ہٹ فیالڈ اور کوراٹل کی مانند منافق
 اور خود پسند ہیں۔ یہ واقعہ کہ خاندان کے افراد مشترکہ طور پر سرگرم عمل ہیں۔ اُن
 کے اعراض و محرکات سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ ایڈی کی خود کلامی کتاب
 کا اخلاقی مرکز ہے۔

"اور جب کو رائل مجھ سے کہے گی کہ میں سچی ماں نہ تھی، تو میں
 سوچوں گی کہ کس طرح الفاظ کی باریک لکیر ہوا میں سیدھی اوپر کو
 پہنچی جاتی ہے۔ سرسبز الرقار اور بے ضرر — اور کس طرح
 انسان کے کرتوت زمین پر، زمین سے چھٹے ہوئے چلتے ہیں،
 یہاں تک کہ محفوظی دبیر میں دونوں لکیریں ایک دوسرے سے
 اتنی دور ہو جاتی ہیں کہ ایک ہی آدمی کے لئے ایک لکیر پر
 سے اُچھل کر دوسری پر چلنا ناممکن ہو جاتا ہے اور یہ کہ گناہ،
 محبت اور خوف ان لوگوں کے لئے فقط آوازیں ہیں جنہوں
 نے کبھی نہ گناہ کیا، نہ محبت کی اور نہ خوف کھایا اور جب تک
 وہ ان لفظوں کو نہ بھولیں گے۔ انہیں یہ چیزیں کبھی نصیب نہ
 ہوں گی۔"

ہیکل بری فن اور موبی ڈک کی مانند "جب میں بستر مرگ" میں بھی صبر آنا
 سفر اور جستجو کا موضوع موجود ہے اور یہ چیز اس کتاب کو معنویت بخشتی ہے۔
 جستجو میں شناخت بھی شامل ہے۔ اور ڈارل جو خاندان کا مردانا ہے، اس پہلو
 پر غور کرتا ہے۔ اس جستجو میں برادری اور مشترکہ انسانیت کا انکشاف بھی شامل

ہے۔ اور ان سب سے بڑھ کر یہ کہ خودی کے دائرے کو توڑ کر ذات کا از سر
توا انکشاف ہے۔ چنانچہ ایڈی اپنی شادی اور پہلے بچے کی ولادت کو یاد کرتی
ہے اور کہتی ہے۔

”میری تنہائی پامالی ہو گئی اور پھر اس پامالی کی بدولت دوبارہ
مکمل ہو گئی۔ وقت، آنسو، محبت سب اس دائرے کے
باہر تھے۔“

امریکی ادب کا یہ سو سال پُرانا موضوع زیادہ بھرپور طریقے پر ”اگرت
کی روشنی“ میں استعمال کیا گیا۔ البتہ اس میں وہ پہلی سی تاثیر نہ تھی یہی موضوع
”آواز و جلال“ میں بھی آجھرا ہے۔

”جب میں بستر مرگ کے اسلوب کا تجزیہ فضول ہے۔ بس یہ کہہ دینا کافی
ہے کہ فاکس نے سب سے پاکیزہ اور سب سے حسین زبان اسی کتاب میں
لکھی ہے۔ اس کی زبان قریب قریب اتنی ہی اچھی ہے جتنی ہیکل بری فن کی
جس سے یہ کتاب بہت مشابہت رکھتی ہے۔ ہیکل بری فن کی طرح اس میں بھی
بول چال کی گنواؤ زبان اور انتہائی ادبی زبان کا اتار چڑھاؤ بڑی اہمیت رکھتا

ہے۔

اگست کی روشنی

اگست کی روشنی سے زیادہ شاید ہی کسی ناول کو امریکی ناول کا نمائندہ کہا جاسکتا ہو۔ اس میں حقیقت نگاری ہے۔ اس کا ڈھانچہ ڈھیلہ ڈھال ہے۔ اس میں معدودے چند کردار ہیں اور وہ بھی ایک دوسرے سے اچھی طرح منسلک نہیں ہیں۔ اس میں رومان بننے کا میلان موجود ہے۔ اس کو ذات کی تنہائی سے دلچسپی ہے۔ اسے تضادات کا احساس ہے، نسل اور دیگر تضادات کا اور اس میں روشنی اور تاریکی کی علامتیں ملتی ہیں۔

اگست کی روشنی میں "وازا اور جہاں" کے برعکس چیزوں کا اور ایک "زماں" میں نہیں بلکہ "مکان" میں ہوتا ہے۔ پادری ٹائی ٹا اور کے علاوہ جسے زمانہ برباد کر دیتا ہے، فاکنر کا کوئی کردار زمانہ سے آگاہ نہیں ہے۔ اور لینا گروو تو ماوراءِ زماں اقلیم میں رہتی ہے۔ یہ ابدیت بھی ہے اور لمحہ محال بھی۔ ہمارے سامنے دریا سسے سسے پی کا وسیع منظر ہے اور ہمیں جیمزسن شہر، ٹائی ٹا اور اور مس بڑین کے مکانات دکھائے جاتے ہیں۔ باپھر وہ دھواں بومس بڑین کے گھر جلنے سے آسمان پر اٹھ رہا ہے۔

یہ ایک سیدھی سادی مگر بے ربط سہی کہانی ہے۔ لینا گروو ریاست

الہ آباد کی ایک عزیز و نازان کھیت مزدور لڑکی ہے۔ وہ ایک شخص لیوکاس
 برتج کے تعاقب میں مصیبتیں بھگیتی شمالی مسی سی پی میں پہنچتی ہے۔ وہ حاملہ ہے
 اور اُس کے پیٹ میں اسی لیوکاس برتج کا لطفہ ہے۔ اُسے پتہ چلتا ہے کہ
 اُس کا نکمّا عاشق شہر جیفرسن کے قریب ایک ٹل میں ملازم ہے۔ وہ وہاں
 جاتی ہے، تو اُس کی مڈ بھیر بائرن پنچ اور جوکر سمس سے ہوتی ہے۔ لیکن برتج
 وہاں سے بھاگ چکا ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو لینا کے بچہ پیدا ہوتا ہے
 اور وہ بستور سفر میں ہے مسلسل حرکت کی مثال۔ اب برتج نہیں بلکہ پنچ اُس
 کا رفیق سفر ہے لیکن لینا کو اب اس سے قطعاً کوئی دلچسپی نہیں کہ کون اُس کا ساتھی
 ہے۔

اسی درمیان میں ایک طویل فلیش بیک کے ذریعہ ہمیں جوکر سمس کے حالات
 بتائے جاتے ہیں۔ وہ یتیم ہے اور ہر شخص (وہ خود بھی) یہی سمجھتا ہے کہ وہ
 نیگرو ہے۔ وہ مس برڈین کو جو نیو انگلینڈ کے ایک خاندان سے تعلق رکھتی ہے،
 قتل کر دیتا ہے۔ گرفتار ہوتا ہے، فرار کر جاتا ہے اور آخر کار پادری ٹائی ٹاؤر
 کے بادچی خانے میں پر سی گرم کے ہاتھوں مارا جاتا ہے۔ ہمیں ٹائی ٹاؤر کی
 زندگی کی تفصیلات بھی بتائی جاتی ہیں۔ بالخصوص یہ کہ کس طرح اُس نے اپنا

مستقبل پر باد کیا۔ کس طرح اپنی بیوی کو گھویا۔ کیونکہ ٹائی ٹا اور کو یہ دیم سما گیا تھا۔
 کہ اُس میں اُس کے واداک کی روح حلول کر گئی ہے جو خانہ جنگی کے زمانے میں
 جنوبی ریاستوں کی فوج میں افسر تھا۔ اور جیفرسن میں مارا گیا تھا۔ جس وقت کہانی
 کے ورق کھلتے ہیں تو ٹائی ٹا اور بوڈھا ہو چکا ہے اور گوشہ نشینی کی زندگی بسر کر
 رہا ہے۔ لیکن مرنے سے پہلے وہ اپنے آپ کو لینا اور جو کہ سمس کے قصیوں
 میں اُلجھا لیتا ہے۔ اُس کا کردار ناول کے آخری حصوں کی غیر تسلی بخش شیرازہ بندی
 بھی کرتا ہے۔ اس طرح ناول میں تین جدا جدا قصے ہیں اور ہر ایک میں مرکزی
 کردار بھی الگ ہے۔

لینا گرو و انتہائی عورت قسم کی عورت ہے۔ اُس میں وہ تمام نسوانی
 خصوصیات ہیں جو مرد کو الجھن میں ڈال دیتی ہیں۔ اپنا گرویدہ بناتی ہیں، اُسے صدمہ
 پہنچاتی ہیں۔ اور بالآخر شکست دے دیتی ہیں۔ فاکنر کے عقیدے میں مرد عورت
 سے زیادہ دلچسپ اور قابلِ فدا ہوتے ہیں لیکن کائنات کے شیطانی اصول
 کا فرمان ہے کہ مرد کی جنس عورت سے کمزور اور عارضی ہو اور صدمے اٹھائے۔
 لینا میں فقط گائے کی سی طمانیت نہیں پائی جاتی بلکہ ابدی خداؤں کی سی نرمی
 بھی ہے۔ لینا میں ایک غیر متغیر داخلی اہنگ ملتا ہے جو تمام تضاد و تناقض کو

اپنے اندر ضم کر لیتا ہے یا بے معنی بنا دیتا ہے۔ کیس کی ایک نظم میں حسنِ صداقت ہے اور صداقت حسن۔ لینا گرو و اس مثالی وحدت کی زندہ علامت ہے۔ مگر اس سے فاکنر کی مراد بالبعد الطبعیاتی مفاہمت نہیں ہے۔ اس سے تو فقط سفید فام اور سیاہ فام غریبا اور دوسرے فلاکت زدوں کے قلب کی دانائی اور پائدار روایت کی تعریف مقصود ہے۔

جو کہ سمس کے بارے میں پہلی بات تو یہ عرض کر رہی ہے کہ وہ بد معاش (ویلین) نہیں ہے۔ اور نہ وہ کوئی المیہ مہرو یا "مسیحی شخصیت" ہے۔ اس میں فاکنر کی پسندیدہ بہت سی خصوصیات ملتی ہیں۔ وہ "دکھ جھپٹا ہے"۔ اس کی شخصیت کے اندر تضاد ہے۔ وہ مغموم ہے۔ اُسے "دھکا" لگا ہے۔ وہ بس یہ چاہتا ہے کہ اُسے جینے دیا جائے۔ انسانوں کے تجربوں میں شریک ہونے دیا جائے۔ ایک ذات، ایک فرد بننے دیا جائے۔ اور یہ وہ خصوصیات ہیں جن کا پلڑا اُس کے جرم سے بھاری ہے۔ اس کا قاتل ہونا بھی ان کے مقابلے میں کم اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

بعض روایتی نقادوں کا کہنا ہے کہ جذباتی اور عمرانی مزاج کے لوگ جو کہ سمس کو فقط مظلوم یا حالات کا شکار تصور کریں گے۔ حالانکہ وہ قدیم

یونانی المیہ کے ہیرو ایڈیپس کی مانند ایک المیہ شخصیت ہے۔ لیکن جو کہ سمس اور ایڈیپس میں بنیادی فرق یہ ہے کہ جو کہ سمس واقعی شکار ہے۔ اُسے کبھی بچاؤ کا موقع ہی نہیں ملتا۔ حالانکہ ایک المیہ ہیرو کو موقع ضرور ملنا چاہیے۔ "آواز اور جلال" اور دوسری کتابوں میں فاکسز زندگی کا صحیح معنی میں المیہ تصور پیش کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور پڑھنے والوں کے جذبات پر گہرا اثر ڈالتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اُن کے پھیزوں کا تصور یونان کے المیہ نویس سونا کلیس کی بجائے "جذباتیوں اور عمرانیوں" سے زیادہ قریب ہے۔ جو کہ سمس کا کردار ٹریجڈی نویس کا تخلیق کردہ کردار نہیں ہے بلکہ پنچری ناول نویس کا تخلیق کردہ کردار ہے۔ اس میں کوئی مہریت، کوئی تباہ کن انتخاب، کوئی عظیم عمل، کوئی المیہ نظر نہیں ہے۔ اس کے بجائے ناول میں دراشت، ماحول، سیدیت اور سماجی عدم مفاہمت ملتی ہے۔ جو کہ سمس پر بعد میں جو کچھ سیتھی ہے وہ اُن کے بچپن کی مینجی کے ناگزیر حالات کا نتیجہ ہے۔ دراصل اسباب کا ایک سلسلہ ہے جس کی ہر کڑی واضح ہے۔ جو کہ سمس کی زندگی کا رخ تو ابتدا ہی میں متعین ہو جاتا ہے۔ وہ ایک الماری میں چھپا بیٹھا ہے اور ٹوٹ پھوٹ پھیٹ کھاتا ہے۔ اور وہ باورچن کو کسی غیر مرد سے پیار کرتے دیکھ دیتا ہے۔ باورچن

کو بھی پتہ چلتا ہے کہ جو کرسمس نے سب کچھ دیکھ لیا ہے۔ اب جو کرسمس کو
 بید کھانے کا انتظار بلکہ آرزو ہے۔ لیکن باوجودِ اُسے چاندی کا ڈالر دیتی ہے
 ”وہ بید پڑنے کا منظر تھا۔ اُس کا خیال تھا کہ پانی کے بعد اُسے
 گھر سے نکال دیا جائے گا۔ لیکن عورت بول رہی تھی۔ تیز
 تیز۔۔۔ پورا ایک ڈالر۔ دیکھ، اب تو اس سے کتنی چیزیں
 خرید سکے گا۔ تو ایک ہفتے تک مٹھائی خرید خرید کر کھا سکے گا۔
 اگلے مہینے شاید میں تجھے ایک ڈالر اور دوں۔
 اُس نے بالکل حرکت نہ کی۔ وہ بت بنا کھڑا رہا۔ چھوٹا سا، گول
 سا سر، گول گول سی آنکھیں۔ اُسے حیرت تھی، صدمہ تھا، رنج تھا۔
 رٹکا تو چاہتا تھا کہ اُسے انسان سمجھا جائے اور اُس کے اس ”انسان پن“ کو قبول
 کر لیا جائے۔ جسمانی اذیت کے بعد ہی سہی۔ بید لگنے سے اُس کا رشتہ بید
 مارنے والے سے جذباتی طور پر قائم ہو جاتا۔ اس کے بجائے اُسے چاندی
 کا ایک سکہ تھا دیا گیا۔ وہ اس گول چیز میں اپنی تباہی دیکھتا ہے۔ اُسے مجبور
 کر دیا جاتا ہے کہ آئندہ وہ ہر انسانی رشتے کو جس سے اُس کا واسطہ پڑے
 بر باد کر دے۔ اس مجبوری میں اپنے آپ کو بر باد کرنے کی جان لیوا خواہش

بھی شامل ہے۔

اس طرح جوکرسمس ہیروؤں کے اس طویل جلوس کا رکن بن جاتا ہے جو
یکم دسمبر اور جن کی تقدیر میں تباہی لکھی ہے۔ امریکی ناول کے یہ ہیرو بڑا
ڈین براؤن، ٹاٹورن اور میل ویل کے ناولوں میں نمودار ہوتے ہیں۔

جوکرسمس کے اگرچہ امریکی مودٹ اور پیش رو موجود ہیں لیکن ناکس نے
یہ بھی کوشش کی ہے کہ وہ "پادری" ہیرو بھی بن جائے۔ جوزف کوزاو کی
تصنیف "تاریکی کا دل" میں کوزاو کا کردار جوکرسمس کا دور کا رشتہ دار معلوم ہوتا
ہے۔ پادری ٹائی ٹاؤ بھی کوزاو کی کہانی کے راوی مارلو کا ہم خیال ہے۔ کوزاو
اور ناکس دونوں کا انداز میلو ڈرامائی ہے اور دونوں تباہی اور تاریکی کا ایسا
دھماچہ بناتے ہیں، حالات جس کے متقاضی نہیں ہوتے۔

پادری ٹائی ٹاؤ ناکس کے بہترین کرداروں میں سے ہے۔ ہمیں اس کی
کئی باتیں متاثر کرتی ہیں۔ اس کی روزمرہ کی زندگی کے افسوسناک حالات، ٹوٹا
پھوٹا گھر جس کے دروازے پر ایک ٹوٹی پھوٹی تختی لگی ہے اور اس پر لکھا
ہے "آرٹ کے سٹی، کرسمس کارڈ، فوٹو چھاپنے کا سامان یہاں ملتا ہے" اس
کی کرسی اور میز جس پر بیٹھ کر وہ کھڑکی سے باہر کی دنیا کو گھورتا رہتا ہے اور

بائرن پنچ سے اُس کی گنگو، جو اُس کا رفیق ہوتے ہوئے نسل اور نسل کے اعتبار
 سے اُس سے مختلف ہے۔۔۔۔۔ مائی ٹاؤر کا کردار چونکہ ناول میں اپنی جگہ
 متعین کر لیتا ہے اسی لئے ہمیں اُس کے توہم سے جو اُس کی بربادی کا باعث
 بنا ہے دلچسپی ہو جاتی ہے۔ مائی ٹاؤر فاکمز کا دانش ور کردار ہے۔ وہ بڑا نفاست
 پسند ہے، شریف بننا ہے اور زندگی سے خوف زدہ ہے۔ وہ ماضی کی عظمتوں
 اور جرائم سے ڈرا ہوا ہے۔ اسی لئے حال میں زندہ رہنے کی صلاحیت کھو
 بیٹھتا ہے۔ فاکمز کے ایک اور کردار کونٹن کو مپسن کی مانند وہ زمانہ اور قدرت
 کے غیر منطقی بہاؤ پر ایک قسم کا نظم و ضبط عائد کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن
 اشیا کے بارے میں اُس کا نظریہ مابعد الطبعیاتی یا دینیاتی نہیں ہے بلکہ خالص
 دہی اور جمالیاتی ہے۔ وہ ہمیشہ کیٹس اور مینی سن کی شاعری میں غرق رہتا ہے۔
 بیسویں باب کا بغور مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت روشن ہوتی ہے کہ مرنے
 سے پیشتر اُسے بصیرت کے جو چند لمحے نصیب ہوتے ہیں، اُن میں مائی ٹاؤر
 اپنے مسیحی عقیدے کی جانب مراجعت نہیں کرتا بلکہ صداقت کو جمالیاتی پہلو
 سے گرفت میں لانا چاہتا ہے۔ صداقت اُس کے لئے ایک جمالیاتی تصور
 بن جاتی ہے۔ مرنے سے پہلے وہ اپنے گرد و پیش صداقت ہی دیکھتا ہے۔

”میں مٹی کا مادہ نہیں تھا۔ وہ ایک لمحے کے لئے زندگی کے آخری لمحے
میں اپنے آپ کو آزاد محسوس کرتا ہے۔“

”اگست کی روشنی“ کی رمزیت کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔
یہ مباحث اصل مسئلے سے حالانکہ کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ
اس ناول کی علامت ”آواز اور جلال“ یا ”جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی“ سے
کہیں زیادہ پیچیدہ ہے۔ مگر وہ علامت جس کی تخیل میں مصنف کا ارادہ اور شعور
شامل ہے بہت کم کامیاب ہے۔ مثلاً ناکسز کی یہ کوشش کہ مسیحؑ کے اوصاف
کو جو کہ سمس کے کردار سے وابستہ کر دیا جائے۔ ایسی علامتیں مصنوعی، غیر
نامیاتی اور حیرانہ معلوم ہوتی ہیں۔ وہ علامت جس کو کتاب کے عمل اور معنی
سے نامیاتی تعلق ہے حلقے کی علامت ہے۔ میرا خیال ہے کہ مصنف نے
یہ علامت غیر شعوری طور پر استعمال کی ہے۔

ہمیں تین جدا جدا حلقوں کو ذہن میں رکھنا چاہئے۔ ان کا تعلق ناول
کے تین اہم کرداروں سے ہے۔ ”جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی“ کا موضوع
گوشہ نشینی اور معاشرتی زندگی کا اور بیگانہ ت اور میل جول کا تضاد تھا۔ یاد ہوگا
کہ ناکسز نے ایڈی بندرین کی تنہائی کو بھی حلقے سے موسوم کیا تھا۔ لینا گروو کا

حلقہ موت اور تجدید فطرت کا حلقہ ہے۔ اُس کے وجود کے حلقے میں صداقت اور حُسن سدا ایک دوسرے میں غنم ہوتے رہتے ہیں۔ لینا کی ذات تجربے، قدرت اور وقت سے منسلک ہے۔

جو کرسمس کا حلقہ ہلاکت کا حلقہ ہے جو اُس کی زندگی میں بار بار اُبھرتا رہتا ہے۔ کبھی یہ چاندی کے گول ڈالر کی شکل میں نمودار ہوتا ہے، کبھی محبہ ریٹ اور اُس کے کنتوں سے فرار کی صورت میں۔ وہ اس حلقے کو توڑنا چاہتا ہے۔ "انسان بن کر ظاہر ہونا چاہتا ہے" مگر جب بھی اس کا امکان پیدا ہوتا ہے (مثلاً عورت کے ساتھ اس کی راہ ورسم)، تو وہ اپنی تنہائی کو بچانے کی خواہش کا شکار ہو جاتا ہے۔ آخر کار خودکشی ہی ایک حل نظر آتی ہے۔ یہ حلقہ نسلی بھی ہے گویا اُس کی تقدیر میں سفید دنیا اور سیاہ دنیا کے درمیان مارا مارا پھرنا لکھا ہے۔

اگر جو کرسمس کا امیر کُن حلقہ حالات کی پیداوار ہے تو پادری مانی ٹاور کا حلقہ خود ساختہ ہے۔ اُس کے اپنے ذہن اور وہم کا تخلیق کردہ۔ فقط آخر میں جب وہ زندگی کے جمود اور تنہائی سے آزاد ہوتا ہے تو وہ یہیہ جو اُس کے توہم کا ایک جز ہے آزادی سے گھومتا ہے۔

پہیہ چکر لگا رہا ہے۔ وہ بڑی تیزی اور روانی سے گھوم رہا
 ہے۔ کیونکہ وہ اب بوجھ سے، گاڑی سے، دھڑے سے
 سب سے آزاد ہے۔ اگست کی شام کے دھندلکے میں اس میں
 ہلے کی سی ہلکی ہلکی تابانی ہے۔ ہلے میں چہرے ہی چہرے
 نظر آتے ہیں۔ ان چہروں پر دکھ نہیں ہے۔ کچھ بھی نہیں ہے،
 نہ خوف، نہ درد، نہ حقارت۔ وہ پرسکون ہیں۔ گویا انہیں
 نروان حاصل ہو گیا ہے۔ اُس کا اپنا چہرہ بھی ان چہروں میں
 شامل ہے۔

زیر بحث علامت خاصی گہری ہے۔ مگر یہ نیچری انداز کی علامت
 ہے۔ اگست کی روشنی کی خالص مسیحی علامت زیادہ معنی خیز اور نمایاں نہیں
 ہوتی۔ ان باتوں سے تو کوئی متاثر نہیں ہو سکتا کہ فاکنر کے ایک کردار کا نام
 مسیحی ہے (جو کرسمس) یا وہ حضرت مسیح کا ہم عمر ہے۔ (۳۳ سال) اور اُسے
 بھی ایک لحاظ سے صلیب پر چڑھا کر سولی دی جاتی ہے۔ اگر یہ مسیحی ناول
 ہوتا تو حلقے کی علامت میں موت اور دوبارہ زندگی کی روایتی علامت ضرور
 شامل ہوتی۔ لیکن یہاں مسیحیت کا یہ مرکزی راز موجود نہیں ہے۔ فاکنر کا ذہن

تاسخ، ظہیر اور آہنگ سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ جدائی، بیگانگی اور تضاد سے حرکت میں آتا ہے۔ اگر اگست کی روشنی مسیحی ناول ہوتا تو حلقے یا روشنی اور تاریکی کی علامت کو جوں کا توں استعمال کیا جاتا۔ لیکن اس میں دشواری یہ ہوتی کہ اس خیالی کو بھی داخل کرنا پڑتا کہ زندگی موت کے اندر سے آتی ہے۔ یعنی شہر جیفرسن میں جو کرسمس کی موت سے ایک نئی روحانی زندگی آئی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ جو کرسمس کی موت سے کوئی نئی زندگی نہیں ابھرتی۔ کوئی تبدیل ماہیت نہیں ہوتی۔ کوئی نیا مذہبی شعور یا احساس اُجاگر نہیں ہوتا۔ جو کرسمس کی موت پر ہم کسی ہیرو کی موت اور اُس کی دوبارہ پیدائش کا جشن نہیں مناتے۔

”اگست کی روشنی میں روشنی اور تاریکی، خیر و شر، زندگی اور موت کی علامتیں ابدی اور خود مختار تضادات کی شکل میں پیش کی گئی ہیں۔ اس کا کوئی امکان نہیں پیدا ہوتا کہ ان تضادات کو زندگی کے کسی ہمہ گیر نظریہ میں سمو لیا جائے تاکہ اُن کے درمیان مفاہمت ہو جائے۔ وہی راستے کھلتے تھے، کوئی بڑا ہی بھیانک اور جارحانہ عمل سرزد ہو (خودکشی، یا دہشت، محبت، تخت یا مزاح کے ذریعہ زندگی کے ٹھوس اور آسان حالات سے دوبارہ ربط قائم

کر لیا جائے تاکہ عارضی طور پر ابدی تضادات سے فرار ہو سکے۔ اور دنیا جس
ابدی تضاد میں مبتلا ہے اس پر مفاہمت کا گمان کیا جاسکے۔

آواز اور جلال

ہمزی جیمز نے بالکل نون کے بارے میں اظہار رائے کرتے ہوئے

کہا تھا :-

”آرٹ کا پھول وہیں کھلتا ہے جہاں مٹی گہری ہو۔ ٹھوڑا سا ادب

پیدا کرنے کے لئے بھی بہت سی تاریخ و کار ہوتی ہے اور

ادیب کو حرکت میں لانے کے لئے پورے سماج کی پچیدہ

مشین کی ضرورت ہوتی ہے۔“

”آواز اور جلال“ اس صداقت پر گواہ ہے۔ اس قسم کے ناول کی

تخلیق سے پیشتر جنوب میں امریکہ کی جنوبی ریاستوں میں (تاریخ کا پورا ذخیرہ

جمع ہونا لازمی تھا۔ فقط ماضی نہیں بلکہ ماضی کا احساس ضروری تھا۔ ایسا ناول لکھنے

کے لئے عہد جدید کا ذہن بھی چاہئے تھا۔ ورنہ آواز اور جلال قسم کی کتاب انیسویں

صدی میں لکھی جاسکتی تھی۔ جدید ذہن سے میری مراد ایک منقسم حقیقت بین اند

طرزیہ ذہن ہے جس کو تاریخ کے المیہ کا احساس ہو۔

انیسویں صدی میں شمال یا جنوب کا کوئی امریکی اہل قلم آواز اور جلال جیسا
 بھرا پورا اور گونج پیدا کرنے والا ناول نہیں لکھ سکتا تھا۔ ایسا ناول جس کی المیہ
 چھاپ اتنی گہری ہو جتنی آواز اور جلال کی۔ میل ویل کا ناول پیپر بھی ایک
 خاندان کے زوال کی کہانی ہے۔ مگر فاکنر کے ناول کے مقابلے میں پیپر کا تاثر
 بہت منتشر اور پراگندہ ہے۔ ناخوڑن کے ناول "سات بچوں کا مکان" میں
 بھی آواز اور جلال کی سی المیہ استقامت مفقود ہے۔ مگر میل ویل اور ناخوڑن
 ہی کی روایت نے فاکنر کے لئے راہ ہموار کی۔ انہیں نے پہلے پہل ناول میں
 بھیانک اور گھنیر ڈرامائی عمل کو داخل کیا اور حقیقت یہ ہے کہ فاکنر کا ناتا
 شمال کے ان ادیبوں سے اتنا ہی گہرا اور مضبوط ہے جتنا جنوب کے ولیم گل
 مورس سے۔

لیکن ان قدیم امریکی روایتوں اور فاکنر کے درمیان ایک اور دور کا آنا
 لازمی تھا۔ یہ دور تھا نیچرل ناول کا۔ اس دور نے موضوع کو تمام پابندیوں سے
 آزاد کر دیا۔ تحقیقی المیہ ادب کی تجدید کی اور تقدیر کے عنصر کو وراثت اور ماحول
 کی شکل میں داخل کیا۔ شاید فاکنر سے پیشتر کارل مارکس اور غالباً فرائیڈ کو بھی آنا
 تھا۔ دوستوفسکی کو بھی مداخلت کرنا تھی۔ کیونکہ آواز اور جلال میں وہی خصوصیت

نمایاں ہے۔ دوستو فکلی کا ناول "کرمازوف" بھی ایک خاندان کے شیرازہ بکھرنے کی داستان ہے۔ کرمازوف کی مانند آواز اور جلال میں بھی یونانی المیہ پوشیدہ ہے۔ چنانچہ فاکسز کی یہ تصنیف ہمیں ایکیپس جس نے آیت ری اوس خاندان کا تذکرہ لکھا، اور سوفو کلیس جس نے تھی بیز کے خاندان کا حال رقم کیا، کی یاد دلاتی ہے۔ اور پھر آواز اور جلال سے پیشتر جیمز بوائس کی "یولی کس" کا لکھا جانا لازمی تھا۔

مگر ہم پہلے اس کتاب کے بنیادی عناصر کا ذکر کریں گے۔ اس کا موضوع ہے کوپسن خاندان کی آخری نسل۔ یہ خاندان آغاز داستان سے دو سو سال پیشتر میسی پی کے ایک فرضی ضلع (یو کنا پٹا دنا) میں یورپ سے آکر سکونت اختیار کرتا ہے۔ اس کا عروج و زوال دراصل جنوب کے عروج و زوال کا نمائندہ ہے۔ خاندان کے باپ اور ماں کوئی نمایاں کردار ادا نہیں کرتے مگر کوپسن (جیسن سوئم) ایک معمولی سے وکیل ہیں۔ وہ اپنا زیادہ وقت شراب نوشی اور لاطینی مصنفوں کے مطالعے میں صرف کرتے ہیں اور جوانی ہی میں مر جاتے ہیں۔ مگر کوپسن اس قسم کی عورت میں جو خانہ جنگی کے بعد کے جنوبی ناولوں میں عام ملتی ہیں اور جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ جنگ نے

ہماری خواتین کو بھرتیاں بنا دیا۔ وہ سدا بہار رہتی ہیں، پوڑ پوڑی ہیں، ہر وقت شکایت کرتی رہتی ہیں اور ذہنی طور پر بھی علیل ہیں۔

اُن کے چار بچے ہیں۔ اور ڈلیزی (نیگرو ملازم) کے علاوہ ناول کے بھی اہم کردار ہیں۔ جیمز چہارم کا رو باری آدمی ہے۔ وہ جنوب کے زمیندار طبقے کی پرانی روایتوں کو ترک کر کے خالص کاروباری زندگی اختیار کرتا ہے۔ اور بالآخر خاندان کی جائداد کو بھی فروخت کر دیتا ہے۔ چنانچہ وہ جگہ جو کسی زمانے میں ایک شاندار ریاست تھی، اب اُس میں چھوٹے چھوٹے بنگلوں کی قطاریں نظر آتی ہیں۔ جیمز کے دو بھائی ہیں۔ پہلا کونٹین ہے۔ اُسے خاندان کی عزت و آبرو کا ضرورت سے زیادہ احساس ہے۔ وہ اپنی آوارہ مزاج بہن کا نڈے سے سی سے والہانہ محبت کرتا ہے اور اسی محبت کے کارن ٹاورڈیو نیورسٹی کے پہلے سال ہی میں خودکشی کر لیتا ہے۔ پھر بنجی ہے، خاندان کا احمق۔ پھر کونٹین، کا نڈے سے سی رکیڈی، کی بیٹی ہے۔ اس لڑکی کا باپ ایک مقامی آدمی ڈالمن ایمر ہے۔ کونٹین کارنیول کے ایک ملازم کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور اپنے ساتھ گھر کا بہت سا روپیہ بھی لے جاتی ہے۔ یہ روپیہ اُس کی ماں کیڈی کا تھا، جس کو جیمز چہارم نے غبن

کر لیا تھا۔ ناول کے کردار کچھ زیادہ کرتے دھرتے نہیں اور پلاٹ بھی مختصر ہے۔ لیکن کردار اور صورت ماحرہ دونوں کا اُبھار ڈرامائی اور بھرپور ہے۔

آواز اور جلال جیسی عظیم کتاب کے تخلیقی عمل کا سراغ لگانا بہت دشوار کام ہے لیکن فاکنر کے ناول میں ایک کردار ایسا ملتا ہے جس کے ابتدائی نقوش فاکنر کے پہلے ناولوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس کردار کے ارتقائی مدارج کی نشان دہی ممکن ہے۔ یہ کردار نوجوان دانش ور کا کردار ہے۔ وہ اپنوں میں رہ کر بھی اجنبی اور بیگانہ ہی محسوس کرتا ہے اور تباہی اس کی قسمت میں لکھی ہے۔ اس کردار میں خود مصنف کی ذات بھی جھلکتی ہے۔ یہ کردار فاکنر کے کئی ناولوں میں موجود ہے۔ مگر اس کا بھرپور اظہار کوئینٹن کوئینٹن کی ذات میں ہوتا ہے۔

فاکنر کے اس تباہ ہونے والے نوجوان کا پہلا نقش اس کے ناول "سپاہی کی تنخواہ" کا زخمی شدہ سابق فوجی نوجوان ڈونلڈ ماہون ہے۔ لیکن وہ ہلکے طور پر زخمی ہے اور خود مصنف بھی اسے اتنا کم سمجھتا ہے کہ وہ ناول میں ایک بے جان شے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ فاکنر کے قریب

ناول — سار تو ریس — میں ہمیں نو جوان بے یار و سار تو ریس مانتا ہے۔ اُس کی سرگزشت اس لحاظ سے معنی خیز ہے کہ وہ بھی یو کنا پاتاؤ ناکے ایک پُرانے خاندان کا رکن ہے۔ سار تو ریس کھتے وقت فاکنر، ہیننگ ٹے، فرجرالڈ، ڈی ایچ لارنس اور ہکسٹے کی تقلید سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہا تھا اور اپنا حقیقی موضوع دریافت کر رہا تھا۔ بے یار و ایک تاریخی کردار ہے مگر اس کی نقاشی روایتی انداز میں کی گئی ہے۔ وہ پہلی جنگ عظیم کے سابق سپاہیوں کی مانند ہشاش بشاش رہتا ہے اور پھر دفعتاً اس بھی ہو جاتا ہے وہ کسی دلچسپ جذبہ یا خیال کا مالک نہیں ہے۔

لیکن کوئینٹن کو مپسن میں اس کردار کی نمائندگی زیادہ مکمل ہے۔ اُس کے پیچھے فقط اپنے پُرانے خاندان اور ضلع یو کنا پاتاؤ ناک کی پوری تاریخ ہی نہیں ہے بلکہ فاکنر کو اب کردار "برتنا" بھی آگیا ہے۔ یہ انکشاف اُس کو ہینز جوائس کے ناول یولی کس کے مطالعے کے بعد ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کوئینٹن کو سٹیفان ڈی ڈالس کے رنگ میں رنگتا ہے۔ مشابہت بہت واضح ہے۔ دونوں ہی ہڈت صفت نو جوان ہیں۔ دونوں اپنی جہم بھومی سے کٹے ہوئے ہیں، مگر اُس سے بڑا شدید لگاؤ محسوس کرتے ہیں۔ اُن پر نہ ماننے کا بڑا گہرا اثر ہے۔

اور وہ اپنی زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات کی دلکشی میں محو رہتے ہیں۔
 سٹیفان ڈی ڈالس کا یہ قول کہ "تاریخ ایک بھیاںک خواب ہے جس سے
 میں بھاگنے کی کوشش کر رہا ہوں۔" کو میسن کی ذہنی کیفیت کی پوری پوری
 عکاسی کرتا ہے۔ دونوں نوجوانوں کو جرم کا احساس بھوت بن کر چٹا ہوا
 ہے۔ کونینٹن یہ یقین کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُس نے اپنی حقیقی بہن کے
 ساتھ نہ ناکی ہے۔ اور سٹیفان ڈی ڈالس یہ یقین کرنے کی کوشش کرتا ہے
 کہ اُس نے اپنی ماں کو ہلاک کیا ہے۔

آواز اور جلالت پر جیمز ہوائس کے اٹھ سے فقط کونینٹن کو میسن کا کردار
 ہی متاثر نہیں ہوا ہے۔ بلکہ کتاب کا پورا ڈھانچہ اور اُس کی زبان بھی اس
 سے متاثر ہے۔ چنانچہ پہلے دونوں حصوں میں تسلسل (یولی کس کی مانند) علامات
 اور خیالات کے تلامذہ سے قائم ہوتا ہے نہ کہ داستان کی بدولت۔ آواز
 اور جلالت کی غیر روایتی تکنیک سے واقف ہو جانے پر ہمیں اس بات کا فوراً
 احساس ہونے لگتا ہے کہ کتاب کا قصہ بذات خود بہت مختصر اور روایتی
 ہے۔ مگر غور طلب بات یہ ہے کہ کتاب کا دائرہ عمل قصے کی حدود کو پار
 کر جاتا ہے۔ اور ہم پر پوری ایک تہذیب کی تفصیلات منکشف ہونے

لگتی ہیں۔ یہ انکشافات — جمیز اور جوائس کے ناولوں کے انکشافات کی
مانند — بجائے خود سب سے اہم عمل ہے۔ وہ ڈرامائی ہے۔ وہ
عمل کی صمنی تخلیق نہیں ہے بلکہ خود عمل ہے۔

آواز اور جلالی ہنری جمیز کے تقاضوں کو — ڈرامے کی بابت —
پورا کرتی ہے۔ اس میں کرداروں کی پیش کش بھی ہے اور تصریحات کی
استواری بھی۔ "تصویر" اور "منظر" کو بھی ارادی طور پر یکے بعد دیگرے پیش
کیا گیا ہے۔ اور جمیز کے ناول کے دوسرے تمام عناصر بھی موجود ہیں۔ مثلاً
طرز زیست کی ڈرامائی ادائیگی، شبیہوں کی رنگین نقاشی اور انتہائیوں کا شدید
جذبہ — پڑھنے والے پر ناول کی یہ ساری خصوصیات روشن ہوتی ہیں۔
بشرطیکہ وہ فاکنر کی مشکل زبان اور تاریخی واقعات کی تفسیح میں نہ الجھ جائے۔
فاکنر نے جوائس کے طرز بیان کی جو تقلید کی ہے وہ اتنی نمایاں ہے کہ ہمیں
اس کی نشان دہی کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ وہی داخلی خود کلامی، شعور کا
وہی سیلاب مسلسل، وہی سینمائی مونٹاج کا تاثر اور وہی آزاد، نغماتی اور ذومعنی
زبان جو جوائس کی خصوصیت ہے، فاکنر کے اس ناول میں بھی ملتی ہے مگر
یہ فروعات ہیں۔

میل ویل پر موبی ڈک لکھتے وقت جو کچھ گزری تھی وہی فاکٹر پر
 آواز اور جلال لکھتے وقت گزری میل ویل کو بیک وقت دو چیزوں کا احساں
 ہوا تھا۔ ٹیکسپیٹر سے کس طرح استفادہ کیا جائے اور اس مقامی اور ذاتی مواد
 کو کس طرح کام میں لایا جائے جس کو وہ موبی ڈک سے پیشتر کی تصنیفات
 میں استعمال کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ فاکٹر نے جو اس سے استفادہ کیا
 اور ضلع یوگنا پٹا و فا کی ادبی معنویت کو پوری طرح استعمال کیا۔ چنانچہ موبی
 ڈک اور آواز اور جلال امریکی اور یورپی فراست کے کامیاب اتحاد کی
 کلاسیکی مثالیں ہیں۔ دونوں کتابوں میں مصنفوں نے پہلی بار صحیح معنی میں ایک
 مقامی موضوع کا سراغ لگایا اور اس پر طبع آزمائی کی لیکن دونوں کتابوں میں
 فن کاری کا سرچشمہ غیر ملکی تحریریں ہیں۔

آواز اور جلال میں چارہ خاکے ملتے ہیں۔ بنجی کا خاکہ ۷ اپریل ۱۹۲۸ء
 کوئٹن کا خاکہ ۲ جون ۱۹۱۰ء حسین کا خاکہ ۴ اپریل ۱۹۲۸ء اور ڈلنی کا
 خاکہ ۸ اپریل ۱۹۲۸ء۔ فاکٹر نے کتاب کے سبب مشکل حصے کو
 سب سے پہلے پیش کر کے ہمارا کام آسان نہیں کیا ہے۔ چنانچہ اکثر قاری زبان
 کی دقت اور زبانی کے جلد جلد بدلنے کی تکنیک سے دل برداشتہ ہو

جاتے ہیں۔ سونے پر سہاگہ یہ کہ بنیادی کردار جو نقطہ نظر بھی ہے نرا احمق ہے۔ لیکن ٹینل ٹنگ کے بقول بنجی کی بنیادی خصوصیت یہ نہیں ہے کہ وہ احمق ہے بلکہ یہ ہے کہ اس میں انسانیت کا درد ہے۔ بنجی میں ایک ایسا گداز پایا جاتا ہے جس کی نظیر امریکی ناول کی پوری تاریخ میں نہیں ملتی۔ مثلاً موبی ڈک میں چھوٹی پ بنجی کے درد انسانی کے مقابلے میں فقط ایک ادبی تصور نظر آتی ہے۔ بنجی اٹھارہ سال کی عمر میں احاطے سے باہر جاتا ہے اور سکول کے بچوں کو اس غلط فہمی میں تنگ کرتا ہے کہ اس کی چھپتی بہن کیڈی بھی انہی بچوں میں شامل ہے۔ اس ٹکڑے کا جواب شاید دوستو سکی ہی کی تحریروں میں مل سکے۔

”مجھے ڈر لگتا ہے۔“

”وہ تمہیں مارے گا نہیں میں روز اس راستے سے گزرتا ہوں۔ وہ

بس باڑھ کے ساتھ ساتھ دوڑتا رہتا ہے۔“

وہ آگے بڑھتے رہے۔ میں نے پھانک کھول دیا۔ اور وہ رک کر

واپس جانے لگے۔ میں کہنا چاہتا تھا اور میں نے اس لڑکی کو پکڑ لیا۔ میں کہنے

کی کوشش کر رہا تھا کہ وہ زور سے چہنچہنی۔ اور میں کہنے کی کوشش کر رہا تھا اور

کوشش میں تھا اور چکی شکلیں رکنے لگیں اور میں بھاگنے کی کوشش کرنے لگا۔
 میں نے اسے اپنے چہرے سے ہٹانا چاہا لیکن چکی شکلیں واپس جا رہی
 تھیں۔ وہ پہاڑی پر چڑھ رہی تھیں کہ وہ گر پڑی اور میں نے رونے کی کوشش
 کی اور میں نے پہاڑی پر سے اپنے کو گرنے سے بچانے کی کوشش کی۔
 اور لڑنے کہا،

”ارے بچے ادھر آ۔ اب تُو سے بہانے بند کر۔“

بے شک بنجی میں انسان کا درد ہے۔

مگر مشکل یہ ہے کہ یہ احمق فقط ناول کا ایک کردار نہیں ہے، بلکہ
 ایک نقطہ نظر بھی ہے اور مصنف کا اصرار ہے کہ ہم چیزوں کو اسی احمق کے
 نقطہ نظر سے دیکھیں اور سمجھیں۔ ایسی صورت میں ہمیں یہ حقیقت ذہن نشین کر
 لینا چاہئے کہ احمق کی آواز دراصل احمق کی آواز نہیں ہے بلکہ اس کے پردے
 میں ایک نہایت ہنرمند ناول نویس بول رہا ہے۔ دو علم یہ کہ احمق کے
 مقام سے چیزوں کا مشاہدہ اور تجربہ کرنے میں بعض جماداتی فائدے بھی ہیں
 بنجی کا تجربہ فقط چند چیزوں تک محدود ہے۔ مثلاً کپڑی اور گھر کے دوسرے
 افراد، قبرستان، محلے کے سامنے کی باڑھ، گولف کھیلنے والے، پتلیں

کی تھک، آگ کی روشنی اور وہ آئینہ جس میں وہ اپنی صورت بڑے شوق سے
 دیکھتا رہتا ہے۔ یہ اور اسی نوع کی چند دوسری خیالی تصویریں اُس کے ذہن
 کے سامنے ناچتی رہتی ہیں۔ بنجی کا تجربہ بہت محدود ہے لیکن اس تجربے
 کا ادراک وہ عقل کے توسط سے نہیں کرتا اور نہ اُس میں عام انسانوں کی سی
 اخلاقی نتیجہ نکالنے والی سمجھ بوجھ ہے۔ اس طرح بنجی کے واسطے سے فاکمر
 ہمیں تجربے کا ایک ایسا احساس دیتا ہے جو براہ راست ہے اور جس
 میں ابتدائی انسان کی سی معصومیت اور تازگی ہے۔ فاکمر نے اس حصے
 میں وہی کیا ہے جو ایک عظیم فن کار کے شان شایاں ہے۔ وہ اپنا لکیک
 کھا کر لچی بچا لیتا ہے۔ یعنی وہ کردار کو ناول میں داخل کرنے کا جواز ثابت
 کر دیتا ہے۔ اُس کا مقام محفوظ کر دیتا ہے اور ساتھ ہی اس کردار کو اپنا یعنی
 ناول نویس کا نقطہ نظر پیش کرنے کی خاطر استعمال کرتا ہے۔

مگر بنجی پر آگندہ مزاج اور پریشان خیال نہیں ہے۔ چنانچہ اس حصے میں
 فن کار نے بڑی چابک دستی سے حالات کو اپنے قابو میں رکھا ہے۔ اس
 حصے کے واقعات آئندہ ہونے والے واقعات کی پیش گوئی اور پیش بینی
 کرتے ہیں۔ حالانکہ سب کردار ابھی بچے ہیں۔ مثلاً کوئینٹن ابھی سے اگلے تھلک

رہتا ہے، خاموش طبع ہے اور بیٹھا سوچا کرتا ہے۔ کیڑی ابھی سے بڑی
خود رائے اور آزاد منش ہے۔

”میں پروا نہیں کرتی،“ کیڑی نے کہا، ”میں اُس کمرے میں گھنٹی بجلی
جاؤں گی جہاں وہ لوگ بیٹھے ہیں۔“

”شرط ہے، اگر تمہارے ڈیڈی بید سے تمہاری کھال نہ اڑھیر لیں،
تو میرا ذمہ۔“ ورکش نے کہا،

”میں پروا نہیں کرتی،“ کیڑی نے کہا۔

جیمز چہارم ابھی سے کاروباری، بد طینت اور لالچی ہے۔ وہ
اپنے ہاتھ ہر وقت جیب میں رکھتا ہے اور کہتا رہتا ہے،
”مجھے بھوک لگی ہے۔“

اور باپ سے جا کر چیغی کھاتا ہے کہ

”کیڑی اور کونین نے ایک دوسرے پر پانی پھینکا ہے۔“

فاکنز کے خیال میں احمق کا ذہن لاشعور کی مانند زمانے کی قید سے

آزاد ہے۔ بنجی کو ۱۹۰۲ء کے واقعات اُسی طرح یاد ہیں جس طرح ۱۹۱۰ء

یا ۱۹۲۸ء کے۔ ایک بار پھر فاکنز اپنا کیک کھا کر بھی بچا لیتا ہے۔ وہ گیسے

ہوئے واقعات میں جان ڈال کر انہیں پھر سے تازہ کر دیتا ہے اور اسی
کے ساتھ پڑھنے والے کو عہد گزراں کے قومی احساس اور وقت کے
سوز و گداز سے آشنا کرتا ہے۔

بنجی کے حصے میں وقت کے تغیرات کو سمجھ لینا پسند ادا دشوار نہیں
ہے۔ ہر تغیر کو بار یک خط سے ظاہر کر دیا گیا ہے۔ اور ہر تغیر خیالی تصور
کی مدد سے پیدا کیا گیا ہے۔ مثلاً کتاب کے آغاز میں بنجی گولف کھیلنے والوں
کو "کیڈی، کیڈی" پکارتا ہوا سنتا ہے اور وہ رونے لگتا ہے کیونکہ اُسے
اپنی بہن یاد آجاتی ہے جو ۱۹۱۰ء میں اٹھارہ سال گزرے گھر سے بھاگ
گئی تھی۔ یا اُس کا کپڑا باڑھ کے تار سے الجھ جاتا ہے اور وہ پیچھے
کے واقعات (۱۸۹۸ء یا ۱۹۰۰ء کے) یاد کرنے لگتا ہے۔ جب کہ
وہ کرسمس کے دنوں میں باڑھ کے اندر سے رینگ کر باہر گیا تھا اور اُس
کے ہاتھ سردی سے سُن ہو گئے تھے۔ زمانے کی سطح اہم سالوں میں بدلتی
ہے۔ ۱۹۰۰ء کے قریب کا زمانہ جب یہ بچے بہت چھوٹے تھے۔ ۱۹۱۰ء
کا زمانہ جب کیڈی کی شادی ہوتی ہے اور کوئینٹن خود کشتی کرتا ہے۔ ۱۹۱۳ء
کا زمانہ جب بنجی بچوں کو ڈراتا ہے اور آخرتہ کر دیا جاتا ہے اور ۱۹۲۸ء

کا موجودہ زمانہ جب کہ اُس کی نوجوان بھانجی کوئینٹن کارنیول کے ملازم کے
ساتھ بھاگنے کا منصوبہ بنا رہی ہے۔

آواز اور جلال کے کوئینٹن والے حصے میں جانے بوجھے واقعات
نیا بُعد، نئی گہرائی اور معنویت اختیار کر لیتے ہیں۔ کیونکہ ان خیالات اور
واقعات کا معمول بڑا ہی پیچیدہ اور دقیق ہیں ذہن رکھتا ہے۔ کوئینٹن کا
ذہن بھی بنجی کی مانند خیالات کو اپنے اوپر مسلط کر لیتا ہے اور گھوم پھر کر
محدود سے چند خیالی تصویروں اور تصورات سے کھیلتا ہے وہ کتاب
کے ابتدائی صفحات کے واقعات پر رہ رہ کر غور کرتا ہے۔ باپ کے
مغموم خیالات وقت کے معنی کے بارے میں، بہن کی ڈی کی شادی، اُس
کا یقین کہ اُس نے اپنی بہن کے ساتھ کسی نہ کسی شکل میں زنا ضرور کی ہے۔
موت سے وابہانہ وابستگی اور خودکشی کا منصوبہ۔

یہاں یہ اعتراف کر لینا مناسب ہو گا کہ کوئینٹن کا حصہ اتنا کامیاب
نہیں جتنے دوسرے حصے ہیں۔ مجموعی اعتبار سے نوجوان اُس کا اثر مفید ہی رہا
ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ سٹیفان ڈی ڈالس کی طرح کوئینٹن بھی ایک
مہم اور تجریدی کردار بن گیا ہے۔ البتہ کوئینٹن کے رشتے سے دوسرے

کردار زیادہ روشن اور حقیقی ہو گئے ہیں۔ چنانچہ ہم اگر یہ نہ بھی تسلیم کریں کہ
 وقت کی پٹری سے پٹنے کی ایک مبہم خواہش کسی کو اس حد تک متاثر کر سکتی ہے
 جس حد تک کونینٹن متاثر ہوا ہے۔ تب بھی ہم کیڈی کے کردار اور کونینٹن کے
 اپنی بہن کے لئے علیل بیمار کی صداقت کو آسانی سے مان سکتے ہیں۔ کونینٹن کی
 پیچیدہ تقریریں اور اس کی بیمار خود بینی ہمیں ضرور تھکا دیتی ہے مگر ہمیں صلی
 میں بعض دوسرے کرداروں کی جھلک بھی مل جاتی ہے۔ ان میں جیرالڈ بلانڈ
 کینکل علاقے کا دولت مند نوجوان ہے۔ اس کی اونگھتی ہوئی ماں ہے۔ نیگرو
 پادری ہے جو شمال میں رہ آیا ہے اور بڑا نکٹا رہتا ہے۔ ہربرٹ ہیڈ ہے
 جس نے ہارورڈ میں اُسے فریب دیا تھا اور جس سے کیڈی کی شادی جلدی
 جلدی کر دی جاتی ہے۔ کیونکہ کیڈی کو ایک اور آدمی سے ناجائز تعلق
 کے باعث حمل ہو گیا ہے۔

ننھی اطالوی لڑکی کا کردار جو کونینٹن کا پیچھا کرتی ہے اور اُسے مصیبت
 میں ڈال دیتی ہے، بہت کامیاب ہے۔ وہ کونینٹن کے لئے چھوٹی بہن
 موت ہے۔ یہ تمثیلی بے جوڑ نظر نہیں آتی کیونکہ واقعات کو پوری تفصیل سے
 اور حقیقت پسندانہ انداز میں بیان کر دیا گیا ہے۔ کونینٹن وقت سے بھاگتا

چاہتا ہے۔ اور زندگی کی آواز اور جلال سے گریز کرتا ہے۔ اسی لئے وہ یہ یقین کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُس نے کیڈی کے ساتھ دنیا کی ہے۔ جس طرح آگ کا شعلہ چیزوں کو پاک و صاف کر دیتا ہے! اُسی طرح یہ گناہ بھی اُنہیں ایک ماورائی اقلیم میں پہنچا کر اُن کے قدرتی وجود کی آلودگیوں کو دھو دے گا۔ "اُس کو کیڈی" اس شور مچانے والی دنیا سے الگ کرنا مقصود تھا تاکہ دنیا ہم سے دور بھاگنے پر مجبور ہو جائے اور تب دنیا کا شور ہمیں یوں محسوس ہو گا گویا شور ہی نہ تھا۔ کوئین جب بھی اپنی بہن کو یاد کرتا ہے تو اُس کے خیالات نہایت حسین و جمیل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً وہ ٹکڑا جہاں دونوں بھاٹی بہن نے مل کر خودکشی کا ناکام منصوبہ بنایا تھا۔ کوئین اور اُس کے باپ کے درمیان اس حصے کے آخر میں جو مکالمہ ہوتا ہے وہ بھی بڑا اثر انگیز ہے۔

فاکنز کی تحریر میں کرداروں کا نظر نگہنگو ہی سب کچھ ہے۔ سارا فرق اسی سے پیدا ہوتا ہے۔ ہمنری جیمز گوبل چال کی زبان کا بہت خیال رکھتا ہے۔ لیکن اُس کے سب کردار ہمنری جیمز ہی کی زبان میں بات چیت کرتے ہیں۔ اس کے برعکس فاکنز کے ہر کردار کی زبان الگ ہے۔ وہ

اپنی جدا زبان رکھتا ہے۔ چنانچہ کونٹینٹن کی زبان دوسروں سے مختلف ہے۔
کبھی وہ جو اُس کی زبان بولتا ہے، کبھی وہ بڑی سچی سجائی خطابت کی زبان
بولتا ہے اور کبھی اُس کی زبان بڑی چھپوری اور سوتیلیاں ہو جاتی ہے۔

جمیزن کے حصے کے ابتدائی الفاظ ہی سب کچھ منکشف کر دیتے ہیں
میں کہتا ہوں، ایک بار گتیا تو سو بار گتیا۔ "فنا کنز جمیزن کے لب و لہجہ سے
بخوبی واقف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جمیزن کا کردار بڑا سچا، بڑا طبع زاد اور بڑا
یادگاری کردار ہے۔ یہ کردار ناول نویس کی فتح ہے، اُس کا شاہکار ہے اس
کے مقابلے میں بنجی اور کونٹینٹن وغیرہ اخلاقی، فلسفیانہ اور علامتی ناپ تول
کی تخلیق نظر آتے ہیں۔ ہم دراصل اطمینان کا سانس اُسی وقت لیتے ہیں جب
یہ کردار مصنف کے خیالات کی ترجمانی کرتے کیے اپنے اصلی روپ میں
ظاہر ہوتے ہیں۔ تب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کس طرح سوچتے اور کس طرح
رہتے ہیں۔ لیکن جمیزن کے کردار میں ہمیں اطمینان کا سانس لینے کا موقع تلاش
کرنے کی ضرورت کبھی محسوس نہیں ہوتی۔

مگر جمیزن کے ذہن کا لاشعوری پہلو کچھ ایسا دلچسپ نہیں ہے اُس
کے خیالات کے بہاؤ میں وہی شوریہ ہے جو اُس کی زبان میں ملتی ہے۔

لیکن فاکنر ناول کے دوسرے اجزاء کی مانند یہاں بھی نقطہ نظر کی روایت پر
 اصرار کرتے ہوئے جیمز کو داخلی خود کلامی پر مجبور کرتا ہے۔ جیمز کی یہ داخلی
 تقریریں بڑی چھپسی ہوتی ہیں۔ جیمز کے خیالات اور تجربے بھی اس کے اوپر
 ہر وقت طاری رہتے ہیں اور بہت محدود ہوتے ہیں۔ لیکن چونکہ وہ سدا
 مادی دنیا میں رہتا ہے۔ اس لئے اس کے یہ تجربے اور خیالات اپنی تمام
 آلودگیوں اور ناپاکیوں کے باوجود بھی اور کونیٹن کے تجربوں اور خیالات
 سے زیادہ حقیقی نظر آتے ہیں۔

فاکنر کے بارے میں روایتی رائے رکھنے والے اصحاب کو جیمز کو
 اس نظر سے دیکھنے میں بڑی دشواری ہوگی جس نظر سے فاکنر اپنے اس کردار
 کو دیکھتا ہے۔ روایتی رائے سے میری مراد فاکنر کے بارے میں نقادوں کی
 یہ رائے ہے کہ فاکنر کے کردار دو حصوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ "اچھے کردار" اور
 "برے کردار"۔ اچھے کردار عزت اور انصاف کے جنوبی آئیڈیل پر قائم
 رہتے ہیں۔ اور ایک ایسے معاشرے پر ایمان رکھتے ہیں جس کی بنیاد روایت
 مذہب اور احساس یگانگت ہے۔ "برے" لوگ انفرادیت کے قائل
 ہوتے ہیں، مادہ پرست اور دنیا دار ہوتے ہیں۔ ان میں عزت، روایت

اور خاندان کی حرمت کا کوئی شعور نہیں ہوتا اور ان کا احساس یگانگت فقط چاندی کے سکوں سے تعلق رکھتا ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ یہ اخلاقی اقدارات فاکسٹری حد تک کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ اور اگر وہ دور جدید کی پیداوار نہ ہوتا، حقیقت پسند اور ایمان دار نہ ہوتا، تو شاید ان باتوں کو اسی انداز میں قبول کر لیتا جس بھوے پن کے انداز میں خانہ جنگی سے پیشتر جنوبی ریاستوں کے لوگ ان باتوں کو قبول کر لیا کرتے تھے۔ وہ قبول کرتا ہے لیکن اس طنز اور ان تحفظات کے ساتھ جو ایک منقسم اور متضاد ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔

چنانچہ جینزن ابتدا میں تو وہی روایتی بُرا آدمی بن کر نمودار ہوتا ہے وہ بدطینت، لاپچی اور گندہ ذہن ہے۔ اور وہ سامی نسل کے لوگوں کا مخالف ہے۔ مگر وہ دُکھی بھی ہے۔ اُس کو مایوسیاں ہوتی ہیں اور دوسرے کے نفسیاتی دورے پڑتے ہیں۔ فاکسٹری آدمی کی دو چیزوں سے ہمدِ دی کرتا ہے۔ پہلی یہ کہ جینزن میں احساس مزاح پایا جاتا ہے۔ دوسرے وہ ایک عجیب قسم کا مردانہ "عدمہ" برداشت کرتا رہتا ہے۔ اُسے عورتوں کی غداری، شہوت پرستی، اپنے آپ پر ترس کھانے کی عادت اور حیوانی

کامیابی کے باعث طرح طرح کی تکلیفیں پہنچتی ہیں۔ اُسے رٹ لڑی کی
 ذات میں، عورت کی اخلاقی فوقیت سے بھی صدر مے پہنچتے ہیں۔ اُس
 کی بھانجی کو نیٹن روپیہ لے کر کارنیول کے آدمی کے ساتھ بھاگ گئی
 ہے۔ اور وہ موٹر میں اُس کو ڈھونڈنے نکلا ہے۔ اُس کے سر کا درد
 لحظہ بہ لحظہ اور شدید ہوتا جاتا ہے۔ مگر جیمز بھانجی کا دیوانہ وار تعاقب
 کر رہا ہے۔ اس طرح فاکنر نے اُس کے داخلی کرب اور اذیت کا
 حال ہمیں بتایا ہے۔ اُس کی شکست میں اتوار کی صبح کا سا سکون ہے۔
 رہا اُس کا احساس مزاح سوائس کی سفاکی کو تسلیم کرنا پڑے گا۔

"میں نے جواب دیا، نہیں! مجھے یونیورسٹی میں تعلیم نصیب
 نہیں ہوئی ہے۔ کیونکہ مارڈیو یونیورسٹی میں رات کے وقت
 تیرنے کا سبق دیا جاتا ہے حالانکہ سبق دینے والوں کو خود
 تیرنا نہیں آتا۔ مجھ میں غیرت اور غرور بھی نہیں ہے۔ کیونکہ
 میرا باورچی خانہ کالے جھینوں سے بھرا ہوا ہے، جن کا
 پیٹ بھرنا میرے ذمے ہے۔ گورنر اور جنرل۔ لاجول
 ولاقوہ! شکر ہے کہ ہمارے خاندان میں کبھی کوئی بادشاہ

اور صدر نہیں ہوا اور نہ ہم سب جیکس میں بیٹھے تئلیاں پکھڑتے
ہوتے۔

آواز اور جلال کے پہلے تینوں حصوں کا آغاز گفتگو کی آواز یا کسی کے
داخلی افکار کے طویل سلسلے سے ہوتا ہے۔ لیکن ڈلزی کے سکشن میں ہم کڑا
کو پہلے دیکھتے ہیں پھر اُس کی آواز سنتے ہیں۔ ڈلزی کا خاکہ مصوّر کے مو قلم
سے کھینچا گیا ہے۔ اور یہ جان لینے کے بعد کہ مصوّر جدید دبستان کا۔
”اظہاری“ مصوّر ہے۔ ماننا پڑتا ہے کہ تصویر نہایت عمدہ ہے۔ تصویر
پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ مگر اس کردار کی گفتگو بھی بے حد اثر
انگیز ہے۔ اُس کی زبان سے نکلا ہوا ہر لفظ ناگزیر طور پر حقیقی اور المیہ
معنویت سے لبریز ہوتا ہے۔ ڈلزی ہمیں اپنی طرف بحیثیت ایک فرد
اور بحیثیت المیہ ”کو کس“ دونوں طرح سے متوجہ کرتی ہے۔ اُس کی گفتگو
میں جھوٹ اور بناوٹ کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ نہ تو سٹیج کے روایتی اور
مضحکہ خیز نیگرو کی جھلک نظر آتی اور نہ رومانوی انداز میں اُس کی دانائی
اور بینائی کو بالنس پر چڑھایا جاتا۔ اُس کے ہجے میں خود اعتمادی اور استواری
ہے خواہ اُس کے الفاظ بول چال کے ہوں یا انجیل کے۔

ڈلزی اگر دوسرے کرداروں کی بنسبت ہمارے حواس کو زیادہ
 بھربور طریقہ پر متاثر کرتی ہے تو یہ کوئی اتفاقی امر نہیں ہے۔ وہ اس
 دنیا میں رہتی ہے اور دوسرے کردار اس دنیا میں نہیں رہتے۔ وہ حالات
 کو جیسے بھی ہوں قبول کر لیتی ہے۔ ڈلزی کی اس المناک "قبولیت" میں
 انسانی حالات سے آگہی کا شعور ملتا ہے جس کا مستحل کوئی دوسرا کردار نہیں
 ہو سکتا۔ اُن میں ڈلزی کی المناک آگہی کا فقدان ہے۔ اسی لئے وہ پریشان
 اور ہراساں ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ ڈلزی ایسے موقع پر اخلاقی طور سے
 بدستور عمل میں مصروف رہتی ہے۔ چنانچہ کتاب کے خاتمہ کا ٹکڑا اس کا
 لب لباب بھی ہے۔ بنی اس وجہ سے گرج رہا ہے کہ لسٹر گاڑی کو
 بائیں سمت کی بجائے احاطے کے دائیں سمت سے لے گیا ہے۔

"بن کی آواز گرجتی رہی۔ کوئی پھر چلنے لگی۔ اب کے وہ احاطے
 کے دائیں جانب پھل رہی تھی۔ اس کے قدموں کی کھٹ
 کھٹ صاف سنائی دے رہی تھی۔ اچانک بن خاموش ہو
 گیا۔ لسٹر نے جلدی سے پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھا اور پھر
 گاڑی چلانے لگا۔ ٹوٹا ہوا پھول بن کی مسمی کے اوپر مڑجھا

کہ جھک گیا اور اُس کی آنکھیں پھر خالی، نیلی اور پُر سکون ہو
 گئیں۔ عمارت کا سامنے کا حصہ، اُس کے در و بام پھر
 ہلکے ہلکے بائیں سے دائیں جانب بہنے لگے۔ ستون
 اور درخت، کھڑکیاں اور دروازے، سب اپنی اپنی
 جگہ درست تھے۔

آواز اور جلال کو پڑھتے وقت یہ یاد رکھنا بہت ضروری ہے
 کہ یہ کتاب ایک ناول ہے۔ اُس کا ڈھانچہ کسی علامتی نظم کا نہیں ہے بلکہ
 بنیادی طور پر ناول کا ڈھانچہ ہے۔ لیکن آواز اور جلال پر سرور و تنقیدوں
 کو پڑھنے سے ذہن اس حقیقت کی طرف منتقل ہی نہیں ہوتا۔ مثلاً مسٹر
 کارویل کولفس کو اس کتاب میں "ساخت کے دو نظام" نظر آتے ہیں۔ اُن کا
 خیال ہے کہ ساخت کا ایک نظام تو اُن علامتوں سے منسلک ہے، جو
 فاکسز نے شکسپیئر کے ڈرامے میکبیتھ سے مستعار لی ہیں۔ کتاب کا نام بھی میکبیتھ
 ہی سے ماخوذ ہے۔

"بُجھ جا، بُجھ جا، اے چھوٹی سی شمع!"

زندگی فقط ایک پلٹا پھرتا سایہ ہے، ایک اناڑی

ادا کار، جو لفظ بھر سٹیج پر اکڑ کر چلتا اور اپنے کو ہکان کرتا
 رہتا ہے۔ اور پھر ہمیشہ کے لئے غائب ہو جاتا ہے زندگی
 ایک حکایت ہے، احمق کی زبانی، آواز اور جلال سے
 بھر پور۔

مگر بے معنی۔۔۔!

بے شک بنی ایک احمق ہے اور وہی یہ حکایت بیان کرتا ہے۔
 لیکن اس کی معنویت! معاذ اللہ۔ کتاب میں شمعیں بھی جلتی ہیں اور بنی ان
 کو پسند کرتا ہے۔ کوئینٹن "سایہ" کا لفظ متعدد بار استعمال کرتا ہے اور
 انہیں کے مابین رہتا ہے۔ جیمز بڑا انارڈی ادا کار ہے۔ وہ اپنے آپ
 کو ہکان بھی کرتا ہے اور اکڑتا بھی ہے۔ لیکن ان باتوں میں ساخت کا
 کوئی نظام نہیں ہے۔ فقط الفاظ کی بازگشت ہے جو موسیقی کو اور
 حسین بنا دیتی ہے۔

دوسرا "ساخت کا نظام" فرائیڈ کی تعلیمات پر مبنی ہے۔ فرائیڈ
 کی اصطلاح میں بنی (Id) ہے۔ کوئینٹن (Ego) ہے، جیمز (SUPER)
 (Ego) ہے۔ کیڈیسی ایک قسم کی (Libido) اور ڈلزی مربوط شخصیت

(INTEGRATED PERSONALITY) مگر مسٹر کولنس کی ساری
جائفتانی کے بارہوویہ ثابت نہیں ہوتا کہ اس کا اصول ساخت فرائیڈی
ہے۔ وہ فقط یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ فرائیڈ اور فاکنر
دونوں بڑے زبردست ماہر نفسیات ہیں۔

آواز اور جلال فاکنر کی تصنیفات میں سب سے "ناول" تصنیف
ہے۔ ہنری جیمز کے ناولوں کی مانند اس میں بھی رومان کا عنصر بڑے پیچیدہ
انداز میں تحلیل ہوا ہے، یہاں تک کہ رومان، زبان، استعارے اور حادثے
کی شاعری بن گیا ہے۔ فاکنر کے دوسرے ناولوں میں رومان کا عنصر زیادہ
نمایاں اور مفرد ہے۔ بالخصوص "اگست کی روشنی" اور "جب میں بستر مرگ
پر پڑی تھی" میں۔

اپنی تصنیف "سفری فاکنر" ایڈیشن میں میکم کاؤلی نے لکھا ہے کہ
فاکنر "امریکی ادب کی دو بنیادی روایات کا سنگم ہے۔ نفسیاتی ہیبت
نجیزی کی روایت جو علامتیت سے قریب ہے۔ یہ روایت چارلس
بروک ڈین براؤن ہمارے پہلے پیشہ ور ناول نویس سے شروع ہوتی
ہے اور پو، میل ویل، ہنری جیمز اور شیبن کریں سے گزرتی ہوئی ہمنگ

دسے پر ختم ہوتی ہے۔ دوسری روایت سرحدی مزاج اور حقیقت بینی ہے جو آگسٹ لونگ سٹریٹ سے شروع ہوتی ہے۔ اس کا بہترین نمائندہ مارک ٹوین ہے۔ یہ خیال درست ہے۔ مگر جیسا کہ مسٹر کاؤلی خود کہتے ہیں، یہ تجزیہ فاکنر کی تحریروں کے تمام پہلوؤں پر حاوی نہیں ہے مثلاً فاکنر میں حقیقت بینی کے علاوہ نیچرل ازم بھی ہے۔ اور پھر سرحدی مزاج کے علاوہ سرحد پسندی اور مرعزار دوستی کی روایت بھی ہے۔

فاکنر کے جنیس کے متعدد پہلو ہیں۔ گوانس کی تحریروں بعض اوقات ڈھیلی ڈھالی، ناہموار اور تضحیح اوتفات معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن اس عظیم فن کار نے امریکہ کے بیسیویں صدی کے ادب میں سب سے بڑا کارنامہ انجام دیا ہے اور اس کارنامے کی تکمیل میں ہمیں امریکی ناول نویس کا وہ فطری طریقہ کار جھلکتا ہے جس کے ذریعہ وہ ناول کو رومان کی ابدی شاعری سے مالا مال کرتا ہے۔

”پناہ گاہ“ بنام پیچ کا چکر

شاید تمثیل اور اشاریت کے فرق کو ایک اور مثال سے زیادہ واضح کیا جاسکتا ہے۔ فاکنر کا ناول ”پناہ گاہ“ (SANCTUARY) ایک سماجی ناول ہے۔ یہ امریکہ کے معاشی بحران کے زمانے کی تخلیق ہے۔ اور پیچھری روایت کے مطابق ہے۔ اس کے برعکس ہنری جیمز کا ناول ”پیچ کا چکر“ (THE TURN OF THE SCREW) نفسیاتی و ہشت خیزی کی ایک داستان ہے۔ دونوں ناولوں کا رشتہ گاتھک روایت سے ہے چنانچہ دونوں کا انحصار خوف و دہشت، ناپاک اور خبیث مقامات، غیر معمولی نفسیات اور مظلومیت کے مروجہ ہت کندوں پر ہے۔ دوسرے تمام میلہ ڈراموں کی مانند ”پناہ گاہ“ بھی اپنے معنی کو افراد

اور واقعات کی مجرّد اور میکاکی توضیح کا رنگ دیتی ہے اور چونکہ یہ افراد اور واقعات ہمیں جانے بوجھے سماجی مظاہر کی علامت نظر آتے ہیں لہذا ہم اردنگ ہوم کی اصطلاح میں پناہ گاہ کو "سماجی پہیلی" سمجھنے لگتے ہیں حالانکہ حقیقت میں وہ ایک قسم کی عمرانی تمثیل ہے۔

جارج میرٹن اوڈائیل نے "پناہ گاہ" کو جس معنی میں تمثیل قرار دیا ہے، وہ عام طور پر قابل قبول نہیں ہے۔ حالانکہ اوڈائیل کا مقصد یہ تھا کہ اس کتاب اور فاکنر کی ایک عظیم تر تصنیف "آواز اور جلال" کے درمیان فرق واضح ہو جائے۔ مسٹر اوڈائیل فاکنر کو ایک روایتی، مستحکم اور اعلیٰ ادیب قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ فاکنر جنوب کی بہترین ریٹیسانہ روایتوں کی پیداوار تھا اور اپنے ناولوں میں جنوب کے زوال کا ماتم کرتا اور اس کی نقش گری کرتا ہے۔

جس طرح مسٹر اوڈائیل فاکنر کے تخیل کو مستحکم، اعلیٰ اور روایتی کہتے ہیں اسی طرح مسٹر بیوس بھی بدعنوان کو انہیں انقلاب سے یاد کرتی ہیں۔ چنانچہ مسٹر بیوس کی مانند مسٹر اوڈائیل بھی فاکنر کے تخیل کے کئی مستحکم پہلوؤں پر غور کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اور ایک ادھوری صداقت کو مبالغہ آمیز طریقہ

پر بیان کرتے ہیں۔ مسٹر اوڈائل نے "پناہ گاہ" کی تمثیل کی جس طرح تشریح کی،
وہ انہیں کے الفاظ میں سینہ :-

"تمثیل کا تانا بانا یہ ہے۔ جنوبی عورت خراب ہو چکی ہے،
مگر ابھی تک ناپاک نہیں ہوئی ہے (میل ڈریک) وہ خراب
شدہ روایت (گووان سٹیونس) کی سنگت میں ہے۔ بڑے شہوت
پرست جدیدیت (پوپے) کے جنگل میں پھنس جاتی ہے۔
یہ جدیدیت نکمٹی ہے۔ لیکن اپنے مضبوط حلیف قدرتی
لذت (ریڈ) کی مدد سے جنوبی عورت سے غیر فطری طور
پر نہ کرنا کرتی ہے اور پھر اتنی کامیابی سے اس کا اغوا کرتی
ہے کہ اس کی بربادی مکمل ہو جاتی ہے اور وہ جدیدیت کی
باتا وعدہ حلیف بن جاتی ہے۔ اسی درمیان میں پورے حادثے
ٹریش "گوڈون" ایک ایسے جرم میں ماخوذ ہوتا ہے جس
کو روکنے کی کوشش اس نے "نایف فیچنل" (ڈنامی) سے
مل کر کی تھی۔ روایت (ہولیس بن بو) حقیقت حالی سے
واقف ہو جاتی ہے اور حادثے ٹریش کو بچانے کی

ناکام کوشش کرتی ہے۔ بہر کیف جنوب کی عورت اب اتنی
 خراب ہو چکی ہے کہ وہ دھاسٹ ٹریش کو سزا پاتے اور پھر
 بلوائیوں کے ہاتھوں سولی پر چڑھتے دیکھتی ہے اور کچھ نہیں
 بولتی۔ تب دوست (جج ڈریک) اُسے یورپ کی عیش پسند
 زندگی کی سیر کرواتا ہے۔ جدیدیت کے اندر نکمپن اور
 تنہائی کا احساس پیدائشی تھا۔ چنانچہ وہ اپنی تنہائی پر آپ
 خوش ہوتی ہے۔ اس سے اب تک ایک جرم سرزد نہیں
 ہوا ہے اور وہ ہے "قانون اور ضابطے کی انقلابی بربادی"
 کا دالابا پولس مین کا قتل جس کے لئے بے گناہ پوپے کو
 پھانسی دی جاتی ہے۔ لیکن وہ اس میں مانوڈ ہو کہ بھی
 مگن ہے۔

یہ تاویل اپنی معنہ کنیز شخیص کے باوجود بنیادی طور پر درست نظر
 آتی ہے۔ اس سے یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ فاکنر میں مانوڈ کی
 مانند اتنی قوت نہیں ہے جتنی اُس کے مرید سمجھتے ہیں۔ فاکنر کے تخیل کے
 بالائی حصوں میں بڑی نفاست اور قوت امتیاز موجود ہے لیکن زیریں حصوں

میں تو بڑے گنوار و قسم کا بھونڈا اور گھٹیا تخیل کا رفرار رہتا ہے۔ ایسا تخیل جس کا نمونہ ہمیں فاکنر کے آبائی وطن مسی سی پی کے کسی سینیٹر کے ذہن ہی میں ملے گا۔

ہم خورن کی "فرمزی حرف"، "پناہ گاہ" سے بڑی تصنیف ہے۔ کیونکہ فرمزی حرف کی تمثیل فاکنر کے گنوار و تخیل سے زیادہ وسیع اور معنی نیر ہے۔

اس کے مقابلے میں ہنری جیمز کی پیر کا چکر "تمثیل کی بجائے علامتی ہے۔ ہنری جیمز نے گاتھک روایت کو نفسیاتی مقاصد کی خاطر استعمال کیا ہے (فاکنر نے عمرانی مقاصد کی خاطر استعمال کیا تھا)، اور اپنی علامتوں کو اشاروں کنایوں سے قطع نظر، ان حقیقتوں کی جگہ رکھا ہے جو نامعلوم ہیں پیر کوٹسٹ اور مس جیل کی رو میں مبہم علامتیں ہیں۔ وہ ہمیں صداقتوں کی تلاش میں پیر پیچ راستوں سے لے جاتی ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کا انکشاف اب ہوا کہ ہوا۔ لیکن ہم ان صداقتوں کو کبھی نہیں پاتے، فقط علامتیں ہی ہمارے ہاتھ آتی ہیں، اپنی بھیانک اور پراسرار رمزیت کے ساتھ۔ جیمز کی داستان صداقت کا انکشاف نہیں ہے بلکہ صداقت کے آخری اسرار کی سراغ رسانی

اپنے مقالے "ہنری جیمز کا ابھار" میں ایڈمنڈ ولسن اُن مطالب کی نشان دہی کرتا ہے جو "پیچ کا چکر" میں موجود ہوتے اگر وہ تمثیل ہوتی۔ تمثیل خالص فرائیڈ کے نظریات کے مطابق ہوتی۔ اس صورت میں اس کی کہانی اُوں دونوں روحوں کو ہمیں ملازمہ کے دے ہوئے لاشعور کے شہوانی اور علیٰ توہم سے تعبیر کرنا ہوگا۔ ولسن کا یہ مضمون بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شائع ہوا تھا۔ اُس نے اس پُرلے نظریہ کی تصحیح کر دی کہ روہیں درحقیقت خبیث عفریتی طاقتیں تھیں اور ملازمہ بچوں کو ان خبیث روحوں سے بچانے کی کوشش کر رہی تھی۔

حیرت انگیز بات یہ ہے کہ ہنری جیمز فرائیڈ کے خواب کی علامتوں کو حرف بہ حرف استعمال کرتا ہے۔ مگر کہانی کا مطالعہ غور سے کیا جائے تو روحوں کا وجود یقینی معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ ملازمہ کے توہمات کے مطابق ہوتے ہوئے بھی اُن سے آزاد ہیں۔ ان روحوں کے بارے میں بعض چیزیں تو ایسی ہیں۔ مثلاً پیٹر کوٹنٹ کا جسمانی ظہور۔ جن کو ملازمہ جان ہی نہیں سکتی تھی اور نہ اپنے شعور کی مدد سے پیدا کر سکتی تھی۔

مفہم کی تعلیم ملازمہ کی پریشان خیالیوں سے وسیع تر ہے اور کہانی کی ڈرامائیت کا راز یہ ہے کہ ملازمہ کے ساتھ جو حادثہ پیش آتا ہے اُس کو وہ اپنے مضطرب شعور کے ذریعے پہلے سے معلوم کرنے اور اُس کی تاویل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اس کوشش میں ناکام رہتی ہے۔ چنانچہ ناول سے ہمیں اگر کوئی اخلاقی سبق ملتا ہے تو وہ یہ ہے کہ خالص شعوری دنیا میں رہنے کی کوشش کرنا۔۔۔۔۔ جس میں ابہامات کی تاویل کر لی جاتی ہے اور رحمان طبع کے مطابق اُن کی علامتیں بھی ڈھونڈ لی جاتی ہیں۔۔۔۔۔ دیوانگی ہے انسان کا دماغ خواہ کتنا ہی چوکنا اور تخیل سے بھرپور کیوں نہ ہو وہ تجربے کی لانتہا بوقلمونیت کے مقابلے میں ہمیشہ تنگ ثابت ہو گا۔ ہنری جیمز کہانی میں بڑا گہرا طرز بھی پیدا کرتا ہے۔ وہ حقیقت کو ایک ایسے جھیس میں دکھاتا ہے جو ملازمہ کے توہم سے تھوڑا ہی مختلف ہے۔ مگر یہ فرق درمیانہ خلیج کو پار کرنے کے لئے کافی ہے۔

چونکہ کہانی "معنی"، آگہی اور اُس کے حدود اور ذہن کے علامت ساز رجحان سے بحث کرتی ہے۔ اس لئے ہم اُسے علامتی "کہیں گے" اور وہ عناصر جن میں تمثیل بننے کی صلاحیت موجود ہے شعری علامت کے باریک

ابہامات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

پھر بھی "پیچ کا پکر" ناول ہی کہلانے کا مستحق ہے۔ ذہن پر اس ناول کا تاثر اس وجہ سے قائم نہیں ہوتا کہ وہ کوئی علامتی نظم یا "معنی کا ڈرامہ" ہے۔ خاتمے تک پہنچتے پہنچتے ملازمہ کی ایک ٹھوس انسانی شخصیت ابھر آتی ہے وہ نفسیاتی اور مابعد الطبعیاتی رموز سے الجھنے والا مصنف کا نقطہ نظر نہیں رہ جاتی بلکہ ایک ایسی انسانی شخصیت بن جاتی ہے جس کی افسردگی ساری دنیا کی افسردگی ہے۔ — وہ دہشت، مسرت اور تردد کے وقت اپنے ذہن میں حقیقت کی ایک قابل قدر تصویر بنالیتی ہے۔ اس نے اپنے لئے ایک رنگین داخلی دنیا تعمیر کی ہے۔ اور اس دنیا کو تسخیر کرنے اور اس میں آباد ہونے کی خاطر اس نے ہر چیز کو داؤ پر رکھ دیا ہے۔ یہ ایک عارضی دیوانگی ہے۔ اس کے باوجود ہم اس ملازمہ کو دیوانہ نہیں کہہ سکتے۔ زیادہ سے زیادہ یہی کہہ سکتے ہیں کہ وہ عارضی طور پر نفسیاتی مرض میں مبتلا ہے۔ داستان کے ابتدائی صفحات کا راوی جسے جمیز ڈگلس کہہ کر پکارتا ہے داؤد جو کوبراؤ کے مارلو سے بہت مشابہ ہے، ملازمہ کی بڑی تعریف کرتا ہے۔ وہ بڑی ہوشیار اور نیک مزاج تھی۔ "اتنی خوش خلق اور خوش طبع ملازمہ میری نظر سے کبھی نہیں

گزری۔

اُس کا حقیقت کا وہی تصور اُس غلط تصور سے تھوڑا ہی مختلف ہے جس کو ہم اپنے ذہنوں میں بڑے عین سے پرورش کرتے رہتے ہیں اور بے حد عزیز رکھتے ہیں۔ یہ تخیل ہماری جینز کے اپنے تخیل سے بہت ملتا جلتا ہے یہی وجہ ہے کہ کتاب کے آخری پیراگراف میں ہمیں بڑی شدید افسردگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس پیراگراف میں مصنف ہمیں بتاتا ہے کہ اس وہم کی بدولت جو مجنونانہ اور گمراہ سے کتنی محنت ضائع ہوئی ہے اور کتنی مفرغہ زندگی صرف ہوئی ہے۔ اور اب بیچاری ملازمہ کے پاس اس کے سوا کچھ بھی نہیں رہا ہے کہ وہ خاموش دن کو بیٹھی گھورتی رہے۔

رُومانِ عوامی تخیل اور متعدد نواز تضاد

اس کتاب میں ہم نے متعدد مقامات پر عوامی ذہن یا عوامی تخیل کا ذکر کیا ہے۔ بالخصوص رُومان کی بحث کے دوران میں۔ مگر عوامی ذہن کی یا اُن رُومان کی جس میں یہ عوامی ذہن اجاگر ہونا ہے کوئی پنی تلی تعریف کرنا مناسب نہ ہوگا۔ کیونکہ دونوں میں سے کوئی بھی فارمولے میں تبدیل نہیں کئے جا سکتے۔ میں نے فارمولا وضع کرنے کی اگر کوشش کی ہے تو یہ کہ نور اور ظلمت کے علامتی ڈرامے کا بار بار ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں علامتیں عوامی ادب میں بہت عام رہی ہیں۔ ان علامتوں کے ذریعہ متعدد تضادات اور تضادات کی نشان دہی کی گئی ہے۔ مثلاً زندگی اور موت کی، خیر اور شر کی، عورت اور مرد کی، فرشتہ اور عفریت کی، خدا اور شیطان کی، سردی اور گرمی کی۔ نور

اور عظمت کا تصور امریکہ کے رومانی ناولوں کی حد تک بہت بر محل ہے۔
چنانچہ میں نے اس نکتے کو امریکی ناولوں کی مثال دے کر واضح کیا ہے۔
مجھ سے پیشتر ڈی، ایچ لارنس، یورو ونٹر اور رسل فیڈلر جیسے نقاد بھی اس نورو
عظمت کی علامت پر کافی زور دے چکے ہیں۔ اُن کا خیال تھا کہ امریکی معائنہ
کے متعدد اداروں نے اس تصور کی تصدیق و توثیق کی ہے۔

اب میں اُن نقادوں پر آؤں گا جن کو "منتھ نواز نقاد" کہا جاتا ہے۔
میں "منتھ نواز نقاد" نہیں ہوں حالانکہ میری پہلی کتاب کا نام "منتھ کی تلاش" تھا
البتہ میں ادب کے طالب علم کی حیثیت سے منتھ سے گہری دلچسپی رکھتا ہوں
گذشتہ پندرہ برس میں ان "منتھ نواز نقادوں" نے ہمارے ادب پر بڑا اثر
ڈالا ہے۔ یہ لوگ بلا تامل رومان کو منتھ سے موسوم کر دیتے ہیں لیکن یہ اُن
کی بھول ہے۔ یہ دبستان فکر عملی طور پر فقط ایک منتھ کا قائل ہے اور وہ
ہے کسی دیوتا کی موت اور دوبارہ پیدائش کا منتھ۔ اُن کا یہ منتھ ٹریجڈی،
کامیڈی، مرثیہ اور شاید دوسرے تمام اصناف ادب پر حاوی ہوتا ہے۔
انسان کے لاشعور میں اس منتھ کی مسلسل تخلیق ہوتی رہتی ہے۔ اور یہ منتھ زمان
و مکان اور سیاق و سباق سے بے نیاز ہو کر مختلف قسم کے ادیبوں اور

مختلف قسم کی تہذیبوں میں نمودار ہوتا رہتا ہے۔ اس منہج کا امریکی پیکر معصومیت سے گر کر زندگی میں داخل ہونا ہے۔ وہ رُوح کا ایک عمل ہے جس کی علامت موت اور از سر نو پیدائش ہے۔

میرا خیال ہے کہ میں نے اس کتاب میں مختلف مقامات پر یہ ثابت کیا ہے کہ امریکی ادب بسا اوقات اس ڈرامائی عمل کی عکاسی نہیں کرتا۔ اس کی بجائے امریکی ادب انسانی زندگی کو غیر حل شدہ تضادات کے پس منظر میں پیش کرتا ہے۔ — یہ تضادات نہ تو جذب ہوتے، نہ ان میں مفاہمت پیدا ہوتی اور نہ ان کو عروج حاصل ہوتا ہے۔

ان منہج نوانہ نقادوں کا اندازہ نظر اتنا رسمی، تجریدی اور سخت گیر ہے کہ امریکی ادب کے بارے میں ان کی رائے ایک انگلی ہو جاتی ہے۔ یہ لوگ مصنف کے فقط "آخری دلوں" کی تصنیفات کو درخورِ اعتنا سمجھتے ہیں حالانکہ بسا اوقات امریکی مصنفوں کی آخری تصنیفیں مقابلہ کمر درجے کی ہیں۔ وہ "سنگ مرمر کا مجسمہ" (ماخوذ از)، سے دلچسپی رکھیں گے لیکن "قرمزی حرف" کو نظر انداز کر دیں گے۔ اسی طرح بلی بڈ ڈیل ویل، پر غور کریں گے، لیکن "موبی ڈک" پر نہیں۔ "طلاتی پیاسے" (سٹری جیمز) کو پسند کریں گے مگر "بوسٹن

کے باشندوں کو خاطر میں نہ لائیں گے۔ "بوڑھا آدمی اور سمندر" دہمینگ
 ولس، اُن کی نظر میں کھپ جائے گی مگر "اسلوں کو سلام" نہ کھجے گی "یہ کچھ"
 (فالکس) منظور نظر ہوگی اور آواز اور جلال "نا پسند" اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ
 ہمارے متحہ نواز نقاد امریکی مصنفوں کی نمائندہ اور عظیم تصنیفوں کے محاسن
 سے چشم پوشی کر جاتے ہیں۔ ان نقادوں سے متاثر ہو کر ہمارے بکثرت
 قاریوں نے اُن ادبی تخلیقات سے اپنی بیزاری کا اظہار کیا ہے جن میں
 اپنے عہد اور مقام کے تضادات اُجاگر کئے گئے ہیں اور جن میں انسانی تجربے
 کے اخلاقی تضادات کو حقیقی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ جیسا کہ میں نے
 مہمید میں عرض کیا تھا۔ امریکی رومان میں اس کی پوری پوری صلاحیت موجود
 ہے کہ اس کے ذریعہ ناول میں انسانی تضادات کی عکاسی کی جائے اور
 تاثر کے رنگ کو اور چوکھا اور گہرا کر دیا جائے۔ اس کے برعکس متحہ نواز
 نقادوں کا متحہ اُن تصنیفات کو غیر ضروری اور مبالغہ آمیز اہمیت دیتا ہے
 جن میں ان تضادات سے گریز کیا گیا ہے اور اس کی جگہ مغالہمت اور
 آمہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

متحہ نواز نقادوں میں ناول کو اوپر سے دیکھنے کا رجحان بھی ملتا

ہے۔ اُن کے نظریے کے مطابق ناول اُن اصناف ادب میں سے فقط
 ایک صنف ہے جن میں مستحکم کا آغاز اور ابدی پیکر جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس
 نظریے کے لئے مٹھوڑا سائنس تاریخی ہوازیہ ہے کہ سر والٹر سکاٹ یا ہنری
 فیلڈنگ کے ناول قرون وسطیٰ کے رومان یا قدیم مستحکم کے جانشین کہے
 جاسکتے ہیں۔ لیکن اس قسم کی تعمیم سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ یہ نقاد زمان
 اور مکان کی حقیقت کو اور تہذیبی پس منظر کو بالکل ہی نظر انداز کر جاتے
 ہیں۔ حالانکہ دوسری تمام اصناف ادب کے مقابلے میں اُن کا عکس۔
 ناول میں زیادہ صاف جھلکتا ہے۔ ناول کی بنیادی اور امتیازی خصوصیت
 اُس کی حقیقت بینی اور حقیقت نگاری ہے۔ ناول میں رومان اسی حقیقت
 بینی سے پیدا ہوتا ہے اور پھر اس حقیقت کو اپنے رنگ میں ڈھالتا ہے
 یہ درست نہیں ہے کہ یہ حقیقت بینی ناول میں رومان بننا گوارا کر لیتی
 ہے۔ میرے دیکھنے کا یہ زاویہ عمومی اعتبار سے تاریخی نہیں ہے لیکن ایک
 محدود دائرہ میں رہتے ہوئے ضرورتاً تاریخی ہے اور یہی وہ
 دائرہ ہے جس میں رہ کر ناول کا جائزہ لیا جاسکتا ہے اور اس کے
 بارے میں کوئی فیصلہ صادر کیا جاسکتا ہے۔

انشاریہ

(حروف تہجی کے مطابق)

ارسطو ——— :

(۳۸۲ — ۳۲۲ ق۔ م)، یونان کا مشہور فلسفی جس نے اخلاقیات، سیاسیات، شاعری، منطق، معاشیات، الہیات وغیرہ پر ایسی کتابیں لکھیں جن کی عظمت اور شہرت آج بھی مستحکم ہے۔

ایسکلس ——— :

(۵۲۵ — ۴۵۶ ق۔ م)، یونان کا پہلا المیہ ڈرامہ نویس۔ اس نے ۷۲ ڈرامے لکھے مگر اس وقت اس کے فقط سات ڈرامے موجود ہیں۔ ان میں پرومیتھئس، ایگامیننن اور کوئفوری زیادہ مشہور ہیں۔

ایبڈرکن، شرووڈ —!

(۱۸۷۲ء — ۱۹۴۱ء) امریکی مصنف جو تھیوڈور ڈرائیئر کے
گروہ سے تعلق رکھتا تھا۔ اُس نے اپنے ناولوں میں امریکہ کی وسطی ریاستوں
کے چھوٹے شہروں کی زندگی کا صحیح صحیح چربہ کھینچا ہے۔ حقیقت نگاری کا
علم برادر۔

آرنلڈ، مینٹو —!

(۱۸۲۲ء — ۱۸۸۸ء) انگلستان کا مشہور شاعر، نقاد اور
کلاسیکی عالم۔

اسٹین، جین —!

(۱۷۷۵ء — ۱۸۱۷ء) انگلستان کی جواں مرگ ناول نویس جس
نے اپنے عہد کے انگریز زمینداروں اور رئیسوں کے آداب و معاشرت
کے طنز آمیز نگر پر لطفِ خدا کے لکھے۔

ایلیٹ، ٹی۔ ایس۔ —

(ولادت ۱۸۸۸ء) امریکی شاعر اور نقاد جو ۱۹۱۴ء میں برطانوی

شہری ہو گیا اور برطانیہ میں سکونت اختیار کر لی۔

ایمرسن، آر۔ ڈیو۔ —

(۱۸۰۳ء — ۱۸۸۲ء) امریکی شاعر، فلسفی اور مقالہ نگار۔ ۱۹ویں

صدی کی نہایت با اثر اور برگزیدہ شخصیت۔

بالزک —

(۱۷۹۹ء — ۱۸۵۰ء) فرانس میں حقیقت نگاری کا بانی بکثرت

ناول لکھے جن میں فرانس کی زوال پذیر سوسائٹی کو بے نقاب کیا گیا ہے۔

باس ول جیمز —

(۱۷۹۵ء — ۱۷۹۵ء) ڈاکٹر سیموئل جانسن، مشہور برطانوی

نقاد اور دانش ور کا سوانح نگار جو اس کا ہم عصر اور ہم نشین بھی تھا۔

برونٹ، ایملی —

(۱۸۱۸ء — ۱۸۴۸ء) انگریز ناول نویس اور شاعرہ این برونٹ

اور شارلیٹ برونٹ کی بہن۔ تینوں بہنیں ادیب تھیں اور تصنیف کے کاموں میں ایک دوسرے سے تعاون کرتی تھیں۔

بروکس، وان وک —

(ولادت ۱۸۸۶ء) امریکی نقاد۔

براؤن، چارلس بروکڈین —

(۱۷۷۱ء — ۱۸۱۰ء) امریکی ناول نویس جس کی تصنیفات گاتھک

روایت کے مطابق ہیں۔ اس نے ولیم گاڈون سے متاثر ہو کر سیاسی رسالے بھی لکھے۔

لوک ویل —

(۱۸۰۵ء — ۱۸۵۹ء) فرانسیسی مؤرخ جو جمہوریت کا علم بردار تھا۔

اُس کی سب سے مشہور تصنیف "امریکی جمہوریت" ہے۔

ٹوین مارک (اصلی نام سمیوئل کلیمنس) — !

(۱۸۳۵ء — ۱۹۱۰ء) مشہور امریکی مزاح نگار، اخبار نویس اور ناول

نگار۔ وہ ریاست مزوری میں پیدا ہوا، کم سنی میں ملازمت کرنے لگا۔
چھاپے خانے میں نوکر ہوا۔ دریائے مسیسیپی پر سٹیمر میں نوکری کی۔ خانگی
زندگی بڑی الم ناک تھی۔ کیونکہ مارک ٹوین کی بیوی بڑی رجعت پرست
عورت تھی۔ سالانہ ٹوین بڑا روشن خیال دانش ور تھا۔

جیمز ہنری — !

(۱۸۲۳ء — ۱۹۱۲ء) امریکی ناول نویس۔ برطانیہ اور یورپ

میں تعلیم پائی۔ اور ۱۹۱۵ء میں برطانیہ کا شہری بن گیا۔

جیمز ولیمز — !

ہنری جیمز کا بھائی۔ فلسفی اور ماہر نفسیات۔ امریکی "تجربیت" کا بانی۔

جائسن، بیویٹل —

(۱۷۰۹ء — ۱۷۸۹ء) برطانوی نقاد، ادیب اور شاعر۔ اپنے عہد کا سب سے بااثر انگریز دانش ور جس نے اپنے اقوال و عادات کے نرے پن سے اپنے ہم عصروں کو اپنا گرویدہ بنایا۔

جوائس، جیمز —

(۱۸۸۲ء — ۱۹۶۱ء) آئرلینڈ کا ناول نگار اور شاعر۔ اُس نے ناول کے پیکر کی تشکیل اور اسلوب نگارش میں بہت غیر معمولی تجربے کئے ہیں اور داستان گوئی کی ایک نئی طرز ایجاد کی ہے۔ اُس کے فن کو "سیلاب شعور" کا لقب دیا گیا ہے۔ وہ ۱۹۱۲ء میں آئرلینڈ کی سکونت ترک کر کے انگلستان اور یورپ میں مقیم ہو گیا۔ مگر اُس کی تمام تصنیفات کا موضوع ڈبلن کا شہر ہے۔ اور وہ وہیں کے باشندوں کے حالات بیان کرتا رہتا ہے۔ اُس کی سب سے مشہور کتاب "یولی کس" ہے، جو سات سال میں مکمل ہوئی (۱۹۲۱ء — ۱۹۲۷ء) اُس کی بینائی بہت کمزور تھی مگر اُسے حصولِ معاش کے لئے مسلسل نوکری کرنی پڑی۔ اُس کی اکثر کتابیں اُس کی زندگی میں ضبط ہوتی رہیں۔ اُس

نے عشرت کے عالم میں انتقال کیا۔

دوستو ویسکی — :

(۱۸۲۱ء — ۱۸۸۱ء) روسی ناول نویس جس کا شمار دنیا کے چوتھے کسے فن کاروں میں ہوتا ہے۔ کردار نگاری اور نفسیاتی مطالعے کا ماہر۔ اُس کے اکثر ناول اُس کی آپ بیتی ہیں۔ اپنی انقلابی سرگرمیوں کے باعث زار کی حکومت نے اُسے پچاسی کا حکم دیا۔ مگر پچاسی سے چند لمحے پیشتر یہ حکم منسوخ کر کے ساہریا کی نمک کی کان کے علاقے میں جلا وطن کر دیا۔

ڈکنس، چارلس — :

(۱۸۱۳ء — ۱۸۷۰ء) برطانوی ناول نویس۔ جذباتیت، میلو ڈراما، مزاح اور کردار نگاری کا ماہر۔ انگلستان کے درمیانہ اور غریب طبقے کی صحیح عکاسی کرنے میں کمال رکھتا تھا۔

ڈرائیور، بھٹو ڈورڈ —

۱۸۷۱ء — ۱۹۴۵ء امریکی ناول نویس اور صحافی۔ حقیقت
بیانی اور صاف گوئی اس کی خصوصیت ہے۔ آخری عمر میں کیونرسٹ ہو
گیا تھا۔

زولا، ایل —

۱۸۴۰ء — ۱۹۰۲ء فرانسیسی ناول نگار۔ اس کا باپ اطالوی
تھا۔ زولا ادب میں نیچرل ازم کی تحریک کا بانی خیال کیا جاتا ہے۔ جوانی
میں ایک اشاعت گھر میں ملازمت کی، پھر اخبار نویس بن گیا۔ بڑا گوشہ
نشین انسان تھا۔ مگر ظلم اور بے انصافی کا شدید مخالف تھا۔ چنانچہ جب کرنل
ڈرمی فٹس پر جرمن جاسوس ہونے کا بے جا الزام لگایا گیا اور اسے قید کی
سزا دی گئی، تو زولا نے اپنا مشہور رسالہ "میں جرمن لگاتا ہوں" لکھا۔ اس جرم
میں اسے قید کی سزا دی گئی مگر وہ انگلستان چلا گیا۔

سروانٹس — !

(۱۵۴۷ء — ۱۶۱۶ء) اسپین کا مشہور طنزیہ ناول نویس۔ ڈان کوئی

ہوتی کا مصنف۔

سمر، ولیم گلور — !

(۱۸۰۶ء — ۱۸۷۰ء) امریکی ناول نویس جس نے ملک کے سرحدی

علاقوں کے رومان لکھے۔

سپنڈر، سٹیفن — !

(ولادت ۱۹۰۹ء) برطانوی شاعر اور نقاد۔ ابتدا میں برطانیہ کے نوجوان

ادیبوں کی باتیں بازو کی تحریک کا سرگرم رکن تھا مگر اب معزز شہری بن گیا ہے۔

نشان حال (اصلی نام بہتری بل) — !

(۱۸۴۳ء — ۱۸۹۲ء) فرانسیسی ناول نویس جس نے اپنے کرداروں

کا نفسیاتی سوانحہ بھی لیا۔ پولین کی فوج میں شریک ہو کر کئی بار مختلف مہموں پر

گیا۔ نپولین اولہ لارڈ بائرن اُس کے ہیرو تھے۔

سکاٹ، تھروالٹر۔

(۱۷۷۱ء — ۱۸۳۲ء) برطانوی عہد کا برطانوی ناول نویس جو قرن
وسطی کے تاریخی ناولوں کی تصنیف کے سبب سے مشہور ہوا۔

شیکسپیئر، ولیم۔

(۱۵۶۴ء — ۱۶۱۶ء) برطانیہ کا عظیم ڈرامہ نویس۔

فاکنر، ولیم۔

(ولادت ۱۸۹۷ء) امریکی ناول نویس جس کی اکثر تصنیفات امریکہ کے
جنوبی علاقوں کی پست زندگی سے متعلق ہیں۔

فیلڈنگ، ہنری۔

(۱۷۵۴ء — ۱۸۵۴ء) برطانوی ناول نویس اور صحافی جو اپنے طنز،

مزاج، لطیفہ گوئی اور حاضر جوابی کے لئے مشہور ہے۔ واقعات و حادثات کے ناول کا بانی۔

فریڈرک ڈیوڈ:

(۱۸۹۶ء — ۱۹۴۰ء) امریکی ناول نویس جس نے اپنے عہد کے لوگوں کے سنگی پن، الجھاؤ اور آلام کی عکاسی کی۔

فرائیڈ، سگمنڈ:

(۱۸۵۶ء — ۱۹۳۹ء) آسٹریا کا ماہر نفسیات۔ علم تحلیل نفسی کا بانی جو جسمانی و جہان کو انسان کی تمام لاشعوری اور شعوری حرکات کا نخرج و منبع تصور کرتا ہے۔ پشکر کے برسر اقتدار آنے کے بعد آسٹریا سے سیلا وطن ہو کر برطانیہ آیا اور وہیں انتقال کیا۔

کافکا، فرانز:

(۱۸۸۳ء — ۱۹۲۴ء) چیکو سلوواکیہ کا ناول نویس۔ اُسے تصوف

فلسفہ اور مذہب سے گہری دلچسپی تھی۔

کیپٹن رڈ یارڈ۔

(۱۸۶۵ء — ۱۹۳۶ء) انگریز شاعر اور ناول نویس، برطانوی

شہنشاہیت کا علم بردار اور مبلغ۔ پاکستان اور ہندوستان میں انبار کے

ایڈیٹر کی حیثیت سے مقیم رہا۔ اس کے بہ کثرت ناول اس ملک سے

متعلق ہیں۔

کیبل، جارج واشنگٹن۔

(۱۸۲۴ء — ۱۹۲۵ء) امریکی مصنف جس نے ریاستہائے متحدہ

کے پُرانے سفید فام خاندانوں کے بارے میں افسانے اور رومان لکھے۔

کالون، جان (کالون ازم)۔

(۱۵۰۹ء — ۱۵۶۴ء) فرانس کا پروٹسٹنٹ مصلح جس نے پوپ

کی تعلیمات کے خلاف بغاوت کی۔ اس کی تعلیمات کا اثر برطانیہ اور امریکہ

پر بہت گہرا پڑا۔ اپنے عقائد کے باعث اُسے فرانس سے بھاگ کر جینیوا

میں پناہ یعنی پٹری - وہاں وہ ریاست کا ڈکٹیٹر بن گیا۔

کاؤن ازم وہ مسیحی عقیدہ ہے جو فقط انجیل پر ایمان رکھتا ہے۔ اس کی تعلیمات کے اصول یہ ہیں:-

۱۔ حضرت آدم کے زوال کے باعث بنی نوع انسان فطری طور پر گناہ گار اور خطا کار ہے۔

۲۔ خدا قادر مطلق ہے اور اس کی مرضی میں کسی کو دخل نہیں۔

۳۔ عقیدہ کو اعمال حسنہ پر ترجیح ہے۔

۴۔ انسان کی نجات خدا کے رحم و کرم پر ہے۔

۵۔ خدا فقط اپنے برگزیدہ بندوں کو عزیز رکھتا ہے۔

کولبرج :-

(۶۱۷۷۲-۶۱۸۳۴) برطانوی شاعر، مضمون نگار اور نقاد۔ جس کی

ذہانت، بیاقت اور خوش کلامی نے اُسے اپنے عہد کی ممتاز شخصیت بنا دیا تھا۔ افیون کھاتا تھا۔

کولنس، ولکی — !

(۱۸۲۴ء — ۱۸۸۹ء) برطانوی ناول نویس۔ جاسوسی اور پراسرار

ناول کا موجد۔ چارلس ڈکنس کا رفیق کار۔

کوئزاد، جوزف — !

(۱۸۵۷ء — ۱۹۲۴ء) انگلستان کا پولیٹیکنر اور ناول نویس۔ برطانوی

جہازوں میں کئی سال ملازمت کی اور ساری دنیا کا سفر کیا۔ اکثر ناول بحری زندگی سے متعلق ہیں۔ رومان نویس۔

کوپر، جیمز فنی مور — !

(۱۷۸۹ء — ۱۸۵۱ء) امریکہ کا پہلا رومانوی ناول نویس، جسے

بین الاقوامی شہرت ملی۔

کرین، سٹیفن — !

(۱۸۷۱ء — ۱۹۰۰ء) امریکی ناول نویس جس نے روسی اور فرانسیسی

حقیقت نگاروں سے متاثر ہو کر حقیقت پسندانہ ناول لکھے۔

گوڈون ولیم —

(۱۷۵۶ء — ۱۸۳۶ء) برطانیہ کا ممتاز نثر نگار۔ ۱۸ویں صدی کا

انتہا پسند انقلابی جو حکومت، مذہب، خاندان، ذاتی ملکیت سب کے
خلاف تھا۔

گانتھک —

گانتھک ناول، ناول کی ایک صنف ہے جو اٹھارویں صدی میں
انگلستان میں بہت مقبول ہوئی۔ اس نے بعد میں امریکہ میں بھی رواج پایا۔
خوف و دہشت، مافوق الفطرت اثرات، قتل اور مار دھاڑ گانتھک ناول
کی خصوصیات ہیں۔ گانتھک ناول عام طور پر قرون وسطیٰ سے متعلق ہوتے ہیں۔

لارنس ڈی ایچ —

(۱۸۸۵ء — ۱۹۲۰ء) برطانوی ناول نگار، شاعر اور افسانہ نویس۔

اُس کا باپ کوئلہ کی کان میں کام کرتا تھا اور بعد میں وہیں ایک سکول میں ماسٹر ہو گیا۔ لارنس کا بچپن بڑی پریشانیوں میں گزرا۔ اُس کا باپ اُس کو اور اُس کی ماں کو شراب پی کر اکثر بیٹا کرتا تھا۔ لارنس کی ساری عمر غلشی اور جہاں گردی میں گزری۔ وہ وق کا مریض تھا اور مستقل سکونت کی تلاش میں اٹلی، آسٹریلیا، لنکا، نیوزی لینڈ، میکسیکو، امریکہ ہر جگہ گیا۔ اُس کی کتابیں اُس کی سیاست میں اکثر مضبوط ہوتی رہیں۔ لارنس سرمایہ داری نظام کے گھناؤنے پن کا سخت دشمن ہے بالخصوص کوئلے کی کانوں کے مالکوں کا۔ کیونکہ اُس کا بچپن اسی تاریک ماحول میں گزرا تھا۔ وہ برطانوی معاشرے کے منافقانہ رسم و رواج کا پردہ بڑی بے رحمی سے چاک کرتا ہے۔ جنسی رشتوں کے مسائل اُس کا محبوب موضوع ہے۔

لوئیس، سنیکلر —

(۱۸۸۵ء — ۱۹۵۱ء) امریکی ناول نویس جس نے امریکہ کی قسباتی زندگی کے بھونڈے پن، نسلی تعصب اور کسٹریں اور منافقت پر بڑے طنزیہ ناول لکھے۔ بالخصوص کاروباری لوگوں اور پادریوں کی دورخی زندگی کا اُس نے خوب خوب مذاق اڑایا ہے۔ ۱۹۳۰ء میں اُسے ادب کا نوبل انعام

ملا۔ وہ پہلا امریکی شہری تھا جسے یہ انعام ملا۔

لنڈن، جیک

(۱۸۷۶ء — ۱۹۱۶ء) امریکی ناول نگار، اخبار نویس اور جہاں گرو۔

اپنی مہم پسند اور تشدد آمیز کہانیوں کے لئے مشہور ہے۔ کارل مارکس اور نیٹشے کے خیالات سے متاثر تھا۔ غریب طبقے سے ہمدردی رکھتا تھا۔ اور انقلابی تحریکوں کا حامی تھا۔

مارو، آندرے

(ولادت ۱۹۰۱ء) فرانسیسی ناول نگار۔ کسی زمانے میں بائیں بازو کی

سیاست میں حصہ لیتا تھا۔ ہسپانوی خانہ جنگی میں جمہوریت پسندوں کے ساتھ رہا۔ لیکن اب جنرل ڈیگال کی وزارت کا اہم رکن ہے۔

مارکس، کارل

(۱۸۱۸ء — ۱۸۸۳ء) جرمن انقلابی اور فلسفی۔ ۱۸۴۵ء میں جلاوطن

ہو کہ لندن آیا اور بقیہ عمر وہیں بسر کی۔ اُس کی اکثر تصنیفات بھی وہیں لکھی گئیں۔
وہیں اُس نے دوسرے اشرافیوں کے ساتھ مل کر مزدوروں کی پہلی بین الاقوامی
انجمن قائم کی۔ تمام عمر نہایت عسرت میں بسر کی۔

میل ویل — !

(۱۸۱۹ء — ۱۸۹۱ء) امریکی ناول نویس جس کے ناولوں کا موضوع

بحری مہمیں ہیں۔ یہ افسانے اکثر آپ بیتیاں ہیں۔ اُس نے کئی سال وکیل مہمل
پکڑنے والے جہازوں میں بطور ملاّح کے بسر کئے۔ آخر عمر میں وہ نیویارک
کسٹم میں انسپکٹر ہو گیا تھا۔ وہ ماحقورن سے بہت متاثر تھا۔

نینتے، فریڈرک ولیم — !

(۱۸۴۴ء — ۱۹۰۰ء) جرمن فلسفی اور شاعر مسیحیت کا مخالف انسان

کامل کا موجد۔ اُس کی سب سے مشہور تصنیف "بقول نذر تشت" ہے۔ آخر عمر
میں دیوانہ ہو گیا۔

ہاٹھورن ٹینیل — !

(۱۸۰۴ء — ۱۸۶۴ء) امریکی ناول نویس۔ ۱۹ ویں صدی کی نہایت

ممتاز ادبی شخصیت۔ طبعاً گوشہ نشین تھا۔ کچھ عرصہ لندن میں امریکی قونصل خانے
میں ملازم رہا۔

ہمینگ ولے ارنسٹ — !

(ولادت ۱۸۹۸ء) امریکی ناول نگار اور افسانہ نویس جو پہلی جنگ عظیم

کے بعد پیرس میں ادیبوں کے ”بر باد نسل“ کے مشہور حلقے کا رکن تھا۔ اُس کی تصنیفات

اپنے دور کی ذہنی اور اخلاقی بے راہ روی کا آئینہ تھیں۔ شراب نوشی، سنسٹی ہیز

جسمانی تجربات، جنسی لذت، ہڈ باتیت اور دہشت، اک موت، یہ تھے

اُس کے محبوب موضوعات۔ ۱۹۳۵ء میں سیاسی تحریکات میں دلچسپی لینے

لگا اور اسپین کی خانہ جنگی میں ایک اخبار کا نمائندہ بن کر گیا۔ اُس کی ہمدردیاں

جمہوریت پسندوں کے ساتھ تھیں اور وہ ہنزل فرانکو کے فاشسٹ گروہ

کا مخالف تھا۔ ۱۹۵۴ء میں اُسے نوبل انعام ملا۔

ہومر — !

یونان کا سب سے مشہور قومی شاعر جس کے حالات زندگی پر وہ
انغمہیں ہیں۔ شاید وہ آٹھویں یا نویں صدی قبل مسیح میں پیدا ہوا تھا۔ یونان کی
دور زمیہ نظمیں ایلید اور اوڈی اُس سے منسوب ہیں۔

ہیو ویلر — !

(۱۸۳۷ء — ۱۹۲۰ء) امریکی اخبار نویس، ایڈیٹر اور ناؤلسٹ۔
کیواروں کا حقیقت پسندانہ مطالعہ اُس کی خصوصیت ہے۔ وہ اپنی تصنیف
میں اپنے عہد کے سماجی، معاشی اور اخلاقی مسائل سے بھی بحث کرتا ہے۔
وہ مارک ٹوئن کا دوست تھا اور امریکہ کے ادبی حلقوں میں اُس کا بڑا احترام
کیا جاتا تھا۔

